

O ATELIER ENQUANTO LUGAR E PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Dissertação de Mestrado **Francisco Cardoso Lima**



2007

Universidade de Aveiro

DECA | ua

Departamento de Comunicação e Arte

Mestrado em Criação Artística Contemporânea

Orientador de Mestrado **Professor Doutor João Mota**

Disponível para download (formato PDF) em <<http://ua.clinik.net/dissertacao/>> @ 21.7.2007

UNIVERSIDADE DE AVEIRO 2007
Departamento de Comunicação e Arte

FRANCISCO MIGUEL SEIXAS RIOBOM DE CARDOSO LIMA

O ATELIER ENQUANTO LUGAR E PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Dr. João Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha mãe Isabel e à minha filha Francisca.

O JÚRI

Presidente

Prof. Doutor Fernando Manuel dos Santos Ramos

Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Arguente

Prof. Doutora Gabriela Vasconcelos Pinheiro

Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Coordenador do Mestrado

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Orientador do Mestrado

Prof. Doutor João António de Almeida Mota

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

AGRADECIMENTOS

Entre todas as pessoas que colaboraram e me ajudaram durante a elaboração deste trabalho, e sem as quais ele não teria sido possível, quero agradecer particularmente ao Prof. Doutor João Mota, meu orientador de mestrado, por ter aceite partilhar comigo este complexo desafio e a Nuno Barros, amigo de sempre, pela sua total e imprescindível disponibilidade e ajuda.

Quero também agradecer a André Rangel, Bruno Baldaia, Carlos Bártolo, Henrique Figueiredo, Inês Mendes, Joana Pimentel, Prof. Doutora Rosa Oliveira, Tiago Restivo, pelos preciosos contributos prestados durante todo este processo.

Gostava ainda de agradecer a Edgar Silva, João Leão, José Costa, Prof. Doutor José Luís Azevedo, Pedro Oliveira, por toda a ajuda prestada durante todo este processo.

Agradeço por fim a Cláudia Ribau e a toda a minha família pelo amor e pela amizade sempre demonstrados.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Plásticas, Artes Visuais, Artista, Atelier, Francisco Cardoso Lima,
Helena Almeida, Objecto Artístico, Processo Criativo.

RESUMO

Esta dissertação levanta um conjunto de questões que se prendem com o artista, com o processo criativo e com o objecto artístico. Dando particular atenção ao atelier como lugar de criação, este estudo conclui que esse espaço é, no seu essencial, o espaço da arte, um território de fronteiras permeáveis, um lugar amoral. Ainda, este estudo conduziu à realização de uma pintura: "The Artist's Studio" (2007, acrílico s/ tela, 280x120cm). Esta pintura foi apresentada no Auditório do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro em 20 de Julho de 2007.

KEYWORDS

Art Object, Art Studio, Artist, Creative Process, Helena Almeida,
Fine Arts, Francisco Cardoso Lima, Visual Art.

ABSTRACT

This dissertation raises a set of questions related to the artist, the creative process and the art object. Focusing on the artist's studio as the place of creation, this study concludes that the studio is, in its essentials, the site of the art, a territory without boundaries, an amoral place. Moreover, this study made possible the production of a painting: "The Artist's Studio" (2007, acrylic on canvas, 280x120cm). A painting exhibited at the Auditorium of the Departamento de Comunicação e Arte at Universidade de Aveiro on July the 20th, 2007.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	11
OBJECTIVOS	13
METODOLOGIA	14
1 ELA (mapas, obras e discursos sobre Helena Almeida)	21
A obra de Helena Almeida (mapa de momentos)	23
~1967 ~1979	26
~1980 ~1993	29
~1994 ~2006	31
Discursos críticos	34
O Objecto Desconstruído	35
O Objecto Habitado	35
O Espaço Habitado	37
O Atelier Habitado	38
Família	39
Ruptura com as disciplinas tradicionais	39
Fotografia	41
Fotógrafo	42
Local, Lugar, Espaço, Território	43
Corpo	45
Processo	47
Dualidade	49
Zero	50
Atelier	52
Helena Almeida por outros e por mim (síntese de ELA)	55

2 ELES (os ateliers e as obras)	63
O Atelier de Helena + O Atelier de Francisco	65
O rasgo de Lucio Fontana	67
O mundo de Alice	72
O covil de Franz Kafka	74
O “Red Room” de David Lynch	77
O irreal, o surreal e o meta-real além do rasgo de Fontana	
(síntese de ELES)	81
3 ELE (o atelier e a obra)	83
A Obra	85
Esses (ela, eles, ele, eu e o outro)	87
texto de autor	
O Atelier (síntese de ELE e CONCLUSÃO)	93
BIBLIOGRAFIA	97
LISTA DE IMAGENS	99
ANEXO	103
This Is My Studio (ou o atelier como lugar de criação)	103
texto crítico por Nuno Barros	

APRESENTAÇÃO

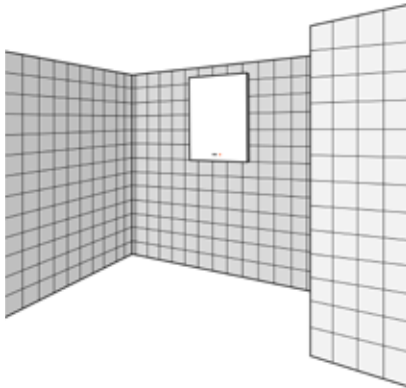
Esta dissertação de mestrado resulta dos estudos efectuados no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea (DeCA, UA)¹. Este mestrado em Criação Artística Contemporânea visa contribuir para o avanço do conhecimento e inovação no domínio da investigação artística e é composto de forma a possibilitar uma estreita ligação entre as dimensões reflexiva e prática.

Existe um conjunto de assuntos abordados nesta dissertação de mestrado que são resultado de pesquisas feitas no âmbito do primeiro ano curricular. Das abordagens e pesquisas de carácter experimental feitas no contexto do primeiro ano de estudo, salienta-se o caso de “Serial B”² (robótica), de “À Tua Frente”³ (ultra-som, electrónica, programação de microprocessador) e da fotografia “O Gémeo”⁴ (motivo para o posterior vídeo

1 Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



2 Francisco Cardoso Lima, *Serial B*, 2005, robótica (protocolo de comunicação Max/MSP), Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e Instituto de Engenharia Electrónica e Telemática da Universidade de Aveiro.



3 Francisco Cardoso Lima, *À Tua Frente* - site specific (com Tiago Restivo), 2005/2006, espelho, metal, sensor ultra-som e micro-processador, 80x60x4cm, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



4 Francisco Cardoso Lima, *O Gémeo*, 2005, impressão s/ papel, 140x280cm, Fábrica da Ciência Viva, Aveiro.

“O Gêmeo”⁵). Em Laboratório de Experimentação e Criação Artística, disciplina iminentemente prática, tida como aglutinadora de todo o percurso reflexivo/prático, o último trabalho apresentado, “The Artist’s Place” (fig. 1), surge como uma declaração dos campos de interesse para este estudo, ancorada não tanto em afirmações ou conclusões, antes apresentando um conjunto de inquietações: Que lugar é esse onde tudo se passa? É esse o lugar da criação? O espaço da arte?



1 F. Cardoso Lima, *The Artist’s Place*, 2006

Simultaneamente, “The Artist’s Place” (fig. 1) fecha um ano de estudos e posiciona-se como primeira grande interrogação, como alavanca inicial para as pesquisas desta dissertação.

A escolha do Atelier como elemento central deste estudo e a escolha do trabalho da artista Helena Almeida, particularmente da obra “Eu Estou Aqui” (fig. 2), são o ponto de partida para a reflexão e prática artística sobre um espaço, um lugar.



5

Francisco Cardoso Lima, *O Gêmeo* (fotograma), 2005, vídeo, 7:55” @152x320 px, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



2 H. Almeida, *Eu Estou Aqui*, 2005

Não se pretende encontrar uma definição de atelier⁶. Nem se pretende este, o de Helena Almeida, ou outro atelier. De outra forma, pretende-se reflectir a partir do atelier entendido como um espaço que remete para outros territórios que ultrapassam as quatro paredes da sua construção. “O atelier enquanto lugar e processo de criação artística” não diz respeito à sua fisicalidade. Antes, parece referir-se à desconstrução desse lugar comum.

É justamente à procura desse outro sentido que esta escolha se reveste de primordial importância. Não pelo que já é conhecido da autora e do trabalho escolhido mas pelo halo que o atelier parece revelar na vida e na obra da artista.

§

OBJECTIVOS

A prática artística pretende constituir-se como matéria central de estudo desta dissertação de mestrado, levantando um conjunto de questões que se prendem com o artista, com o processo criativo e com o objecto artístico.

6 “Atelier - B. ART. Oficina para restauro de obras de arte ou onde trabalham os artistas plásticos. Pode ser individual, para escultor ou pintor, ou conjuntamente de vários artistas formados ou jovens artistas estudantes. Quando assim, terá a orientação de um ou vários mestres e tomará o nome de aula. O conjunto de aulas agrupadas forma uma academia ou escola.” António-Lino in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 2º volume, (Lisboa: Verbo, 1992), coluna 1720.

Não está em causa neste estudo, pelo menos directamente, a definição de arte nem sequer a definição de artista ou de obra de arte. Antes, a reflexão sobre os mecanismos subjacentes ao acto criativo. Trata-se aqui dos factores internos, de vária ordem, ligados ao sujeito (e à sua condição de artista), ligados ao processo de criação artística (e ao atelier como metáfora desse lugar de criação) e ligados ao objecto artístico (à sua materialidade/fisicalidade e à sua aura).

A pergunta essencial deste estudo é:

–Entender qual o lugar onde o criador exerce a possibilidade de ultrapassar os limites da realidade.

§

METODOLOGIA

Num trabalho de investigação as questões metodológicas revestem-se de grande importância. São informações estratégicas que o investigador deve procurar cuidar à partida para, desde o momento inicial (e fundamentalmente nesse momento) dirigir o seu trabalho de forma consciente, sem, contudo, deixar que se tornem num protocolo claustrofóbico e inibidor da própria investigação.

A importância da metodologia na investigação artística é fundamental e pode determinar e dirigir rumos, sentidos, alinhamentos, não se constituindo essa orientação como uma programação do acto final. Tratam-se de intenções expressas metodologicamente, como direcção (ou direcções) e não necessariamente como meta (ou metas) em si, antes como um objectivo (ou objectivos) não necessariamente final, capaz de não frustrar os propósitos do investigador, mas sim potenciar os campos investigativos. E nos estudos de arte, como também naturalmente na criação artística, onde a realidade não apresenta uma configuração claramente definida, é necessário que a investigação (científica ou artística) não se centre na procura de constatações, mas tente a compreensão e o conhecimento dos objectos/acontecimentos/fenómenos através do sentido que eles veiculam.

No momento primordial de qualquer investigação a ciência partilha com a arte um denominador comum particularmente caro para o artista: trata-se de adoptar uma opção, declarar uma posição, expressar uma vontade, manifestar um desejo no domínio do subjectivo, íntimo, pessoal e nem sempre racionalmente explicável. A razão, a lógica,

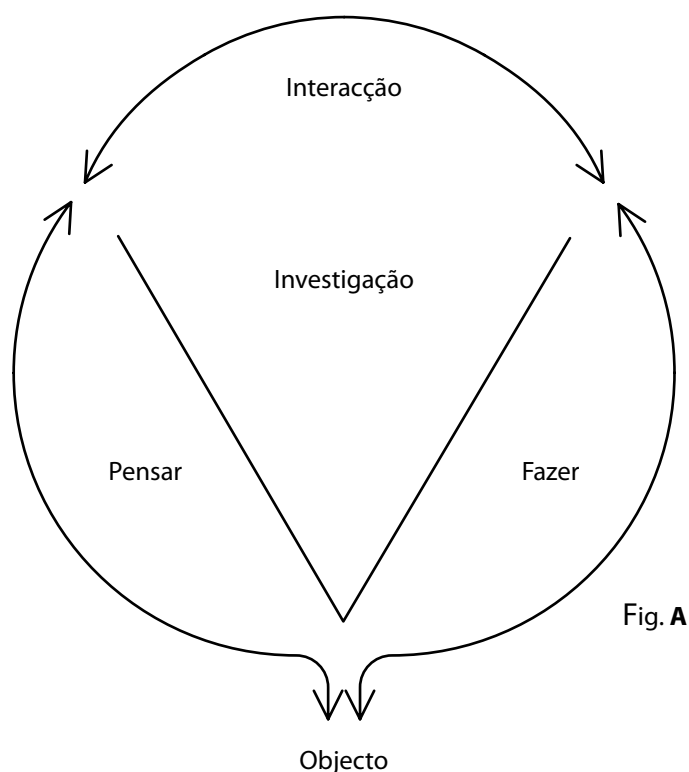
o nexo, nem sempre são o bastante para avançar. E nas artes plásticas, como na ciência, o rasgo está muitas vezes associado ao incompreensível. A tarefa dos investigadores, é, também, construir a partir desse incerto. Priorizar as hipóteses para seleccionar assumindo esse risco inerente à fragilidade do investigador.

Aqui, no momento primordial, arte e ciência partilham a mesma realidade:

*"A prática científica partilha com a arte a necessidade de escolha. O objecto de estudo resulta de uma opção, assim como a sua perspectiva de abordagem."*⁷

Pela complexidade da arte e do espaço artístico, pela sua própria natureza indeterminada, amplitude do seu campo de acção, pelo largo espectro de questões por ela levantadas, pelo território de fronteiras permeáveis que se cruzam e sobrepõem em diferentes momentos investigativos, por tudo isto, apresentam-se dois esquemas adaptados (fig. A e B) que contextualizam os recursos metodológicos usados neste percurso:

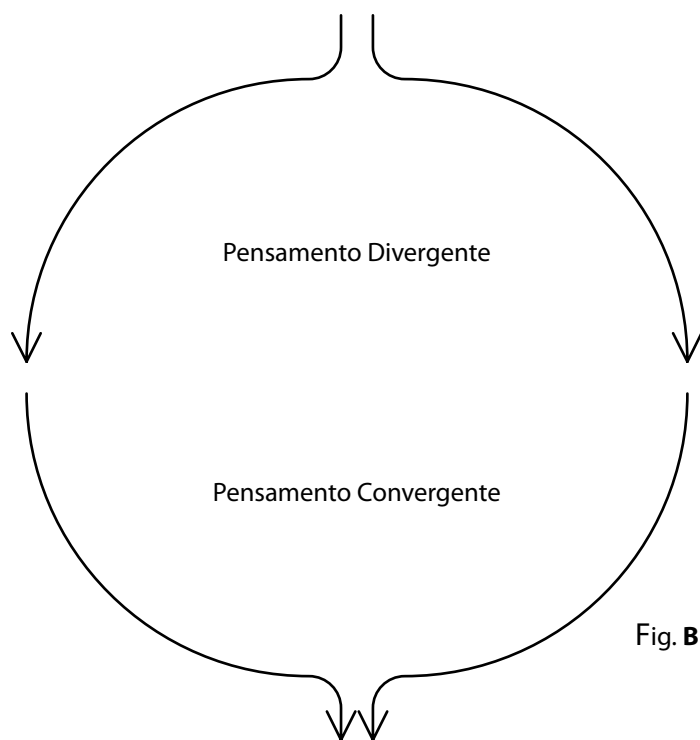
-Adaptação simplificada do "V Epistemológico de Gowin"⁸ que assenta na relação entre os domínios conceptual e factual centrando o foco da investigação no objecto de estudo, neste caso o atelier.



7 J. Eduardo Carvalho, *Metodologia do Trabalho Científico*, (Lisboa: Escolar Editora, 2002), p. 77.

8 Adaptação simplificada do "V Epistemológico de Gowin", depois de "O 'V' do conhecimento" in J. Eduardo Carvalho, *Metodologia do Trabalho Científico*, (Lisboa: Escolar Editora, 2002), p. 102.

-Adaptação simplificada do esquema “Pensamento Divergente vs Pensamento Convergente”⁹ que assenta na metáfora do funil¹⁰ (enquanto pensamento convergente) ao qual lhe é acrescentado um outro funil invertido (enquanto pensamento divergente).



Aquilo que Darrel Rhea propõe acrescentar antes desse processo de refinamento e ordenação (típico do pensamento convergente), é um momento de maior diversidade e profundidade na análise das várias partes (típico do pensamento divergente). Assim, quer aquilo que à partida é expectável, quer, essencialmente, aquilo que à partida pode parecer fazer parte de um quadro exterior à investigação, estão, em ambos os casos, convocados para a definição do grande quadro investigativo. E na criação artística, como na investigação científica, parece ser esse o rasgo para um pensamento mais consistente, origem para propostas mais significativas quer na determinação das questões essenciais quer na definição dos percursos metodológicos. E durante este processo particular, a in-

9 Darrel Rhea in Brenda Laurel, *Design Research-Methods and Perspectives*, (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003), p. 148.

10 *ibid.*, p. 147. “A metáfora funil pode ser útil para descrever o progressivo enfoque e refinamento das ideias ao longo do processo, mas é claramente inadequado para descrever um processo lógico—os elementos que se encontram dentro do funil são demasiado aleatórios e o processo da escolha desses elementos é obscuro.” (tradução livre de F. Cardoso Lima).

“[The funnel metaphor] may be useful for describing the increasing focus and refinement that ideas go through, but it is clearly inadequate to describe a logical process—the elements that go into the funnel are too random and its inner working are obscure.”

investigação conteve em si a capacidade de surpreender e de revelar novas direcções para o estudo, novos rumos para diferentes caminhos, muitas vezes surpreendentes por não estarem no horizonte no momento inicial. Na presente dissertação isso aconteceu por várias vezes: aquilo que em determinado momento se assemelhava a um ponto final, revelou-se, por várias vezes, como outro ponto de partida.

Também metodologicamente importante foi a interacção entre a prática artística e o trabalho teórico. Durante este processo todo o trabalho artístico do autor esteve em ligação próxima com o atelier, quer enquanto lugar da prática, quer enquanto assunto para pesquisa. A prática artística contagiou e foi contagiada pelo percurso reflexivo e espelha-se em dois vectores que se relacionam e comunicam um com o outro.

No momento inicial desta investigação, aquele em que arte e ciência partilham as mesmas incertezas na busca do primeiro avanço, foi clara a prevalência da prática artística na escolha do tema. Muito particularmente, os trabalhos no primeiro ano curricular deste mestrado. E esses, também eles, são devedores do percurso artístico do autor.

Embora também ela, a prática, mas mais do que num momento único, é o percurso artístico como um grande todo, como um grande quadro, que marca o arranque. E marca-o eventualmente antes ainda do início desta investigação. Marca-o provavelmente na manifestação de vontade de investigar e no momento da escolha de um percurso investigativo (particularmente na escolha de este e não outro).

Mas não só no momento inicial dos estudos se manifesta o contágio da componente prática sobre a componente escrita. Também aquando da escolha de uns e do detrimento de outros caminhos, o percurso criativo, esse todo, desempenhou um papel fundamental por ter, ele próprio, anteriormente, já resolvido um leque de questões.

O contágio do campo teórico sobre o campo prático foi determinante na construção do trabalho final (fig. 60) que se constitui, efectivamente, como a grande síntese. E nesse sentido, apresenta-se com um duplo valor: enquanto resultado prático claramente marcado pela reflexão (veja-se, por exemplo, a alusão à porta que Alice usou para entrar no jardim do país das maravilhas -fig. 38) e enquanto grande conteúdo de todo o processo criativo do autor (veja-se por exemplo, o uso da palavra ou a estrutura modular).

A interacção pensar/fazer (fig. A) manifestou-se então a dois níveis. Num momento, a prática de atelier integrou-se na construção deste texto pelo seu espectro auto-reflexivo (o objecto artístico enquanto pergunta e resposta simultânea) tanto ao nível da obra particular como, e fundamentalmente, ao nível do percurso artístico (encarado

como meta-obra singular). Noutro momento, foi a reflexão teórica que serviu a criação artística quer pela análise, quer pela síntese, quer pelo percurso reflexivo traçado no decorrer deste texto. Devedor do domínio reflexivo, “The Artist’s Studio” (fig. 60) é o ponto final deste mestrado. E na dupla qualidade de ser, por um lado, objecto último deste mestrado e, por outro lado, o objecto último da prática de atelier, “The Artist’s Studio” (fig. 60) afigura-se como matéria prima para novas construções quer ao nível prático, quer ao nível teórico. Pela sua natureza de objecto artístico e pela sua natureza de trabalho-tese, esta obra arrastar consigo um vasto leque de interrogações e inquietações, próprias dos motores-alavanca. Neste sentido, “The Artist’s Studio” (fig. 60 -a obra sobre o atelier do artista) parece funcionar como agente motriz de forma tão fulcral como funcionou “The Artist’s Place” (fig. 1 -a obra sobre o lugar do artista): princípio ou causa primeira para avanços.

Interessa, agora, dividir esta investigação por momentos investigativos e correspondentes percursos metodológicos.

No início, aquando da escolha do tema e do caso (do *leitmotiv* que sempre pontuou o estudo), aquando da escolha do atelier como grande tema aglutinador e da obra “Eu Estou Aqui” (fig. 2) como referência de partida, usou-se uma abordagem metodológica essencialmente assente no pensamento divergente/convergente.

Posteriormente, em “ELA-A obra de Helena Almeida (mapa de momentos)”, (pp. 21-32), partindo de uma leitura do conjunto da sua produção, e recorrendo fundamentalmente ao pensamento dedutivo, assinalam-se os principais momentos do seu percurso artístico.

Ainda, no seguimento de uma leitura da obra de H. Almeida, naquilo que é intitulado de “ELA-Discursos críticos” (pp. 33-54), durante as pesquisas elaboradas em documentação de e sobre a artista, prevaleceu uma abordagem analítica.

Posteriormente, no final deste 1º capítulo, em “ELA-Helena Almeida por outros e por mim”, (pp. 54-61), foi elaborado um trabalho de síntese.

No início do 2º capítulo, em “O Atelier de Helena + O Atelier de Francisco”, (pp. 65-81), numa atitude de ampliação do campo reflexivo, são analisados por justaposição três autores (e três hipóteses para três espaços de criação)

Também aqui, no final do 2º capítulo “ELES-O irreal, o surreal e o meta-real além do rasgo de Fontana” (pp. 82, 83), como no final do 1º momento (ELA), foi novamente elaborado um trabalho de síntese.

No início do 3º capítulo é apresentada a obra “The Artist’s Studio”, (fig. 60, p. 101),

enquanto acontecimento resultante da interacção dos campos teóricos e práticos, enquanto objecto de reflexão, seguida de dois textos, outras duas reflexões distintas.

Primeiro, em “This Is My Studio (ou o atelier como lugar de criação -pp. 89-94)”, texto de Nuno Barros, foi feita uma abordagem iminentemente indutiva, do trabalho particular, observado em atelier, para o percurso do autor.

Depois, em “Esses (ela, eles, ele, eu e o outro -pp. 94-99)” fez-se um exercício crítico sobre o próprio percurso investigativo (com particular ênfase no 2º capítulo e contado também pelo eixo prático), novamente numa atitude primeiro divergente/aberta, (no elencar de um conjunto de tópicos) para, posteriormente, num trajecto convergente/sintético, preparar o último capítulo deste trabalho.

Finalmente, no texto “ELE-O atelier”, (pp. 100, 101), e numa perspectiva de síntese, a dissertação é concluída.

§

1

1 ELA (mapas, obras e discursos sobre Helena Almeida)

A Obra de Helena Almeida (mapa de momentos)	23
~1967 ~1979	26
~1980 ~1993	29
~1994 ~2006	31
Discursos críticos	34
O Objecto Desconstruído	35
O Objecto Habitado	35
O Espaço Habitado	37
O Atelier Habitado	38
Família	39
Ruptura com as disciplinas tradicionais	39
Fotografia	41
Fotógrafo	42
Local, Lugar, Espaço, Território	43
Corpo	45
Processo	47
Dualidade	49
Zero	50
Atelier	52
Helena Almeida por outros e por mim (síntese de ELA)	55

A OBRA DE HELENA ALMEIDA MAPA DE MOMENTOS

Para procurar a relevância do atelier na criação artística procurou-se estabelecer um conjunto de relações entre o atelier e o percurso artístico de Helena Almeida. A composição de um grande mapa explorando o trajecto das obras da artista é apresentado como sistematização de um conjunto de elementos que se apresentam estruturantes na sua produção: a família, o desenho, a pintura e a fotografia, o corpo e o espaço, a casa e o atelier, o processo.

Como é apresentado na obra “Eu Estou Aqui” (fig. 2), tida como alavanca desta pesquisa, ou como é apresentado noutros momentos, de formas diversas e a diferentes níveis, o atelier em H. Almeida é não apenas um elemento estruturante como também se afigura parte essencial na construção do seu grande quadro pictoral de uma forma transversal e primordial.

Pela natureza operacional do seu desenho informático, e enquanto organizador de ideias, a ferramenta utilizada¹¹ para criar este grande mapa produziu um conjunto de documentos iminentemente gráficos que serviram de grande auxiliar para a divisão do percurso da artista em três momentos.

Helena Almeida é filha do escultor Leopoldo de Almeida, mãe da artista plástica Joana Rosa e é casada com o arquitecto Artur Rosa (também seu fotógrafo). Nasceu em 1934, em Lisboa, onde actualmente vive e trabalha. Em 1955, com vinte e um anos, terminou o Curso de Pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Posteriormente saiu para Paris. Mais do que para fazer, saiu para ver, para ver tudo, para “ver de tudo” (I. Carlos 1998, 48).

H. Almeida faz um conjunto de exposições colectivas¹² naquilo que se pode chamar de primeiríssimo momento, desde os inícios dos anos 60 até 1967/68, altura da

11 Omnigraffle: <<http://www.omnigroup.com/applications/omnigraffle/>> @ 27.2.2006. A divisão do percurso artístico de H. Almeida é, por tanto, devedora do desenho gráfico obtido através deste instrumento de trabalho. O carácter gráfico, aberto e a forma em rede, de multiplas ligações, apresentam semelhanças no modo de construir conteúdos com a forma com que o artista constrói sentidos. A não necessidade de um conjunto de regras rígidas que regem a procura e a não existência de um programa balizado do qual o investigador se pode tornar refém, precipita a pesquisa para outros entendimentos, outros juízos não protocolados. Desta forma, aquilo que o investigador procura não se torna à partida num fim, antes um motivo para uma intenção não claramente definida no momento de arranque da pesquisa. Desta mesma forma, embora de modo não vinculativo, também o artista tem essa possibilidade de descoberta, inscrita na natureza do acto criativo.

12 1961 “II Exposição de Artes Plásticas”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;
1962 “Salão de Maio”, SNBA, Lisboa;
1965 “Salão de Desenho”, SNBA, Lisboa;
1966 “Salão de Maio”, SNBA, Lisboa;
1966 “Salão de Desenho”, SNBA, Lisboa;
1967 “Novo Desenho”, Galeria Quadrante, Lisboa;
1967 “II Exposição de Arte Moderna do Funchal”, Funchal; 1967 “Salão de Belas-Artes”,
Coimbra.

sua primeira exposição individual na Galeria Buchholz (Lisboa). Essa exposição marca o arranque daquilo que Ernesto de Sousa intitula de primeiros anos de amadurecimento, coincidindo com aquilo que aqui chamamos de 1º momento do percurso artístico de H. Almeida.

A obra de Helena Almeida pode ser dividida, agrupada, distribuída, abordada de diversas formas, segundo várias perspectivas. Aquilo que a seguir se apresenta é uma possibilidade de leitura quer do processo de criação quer do conjunto de obras da artista. Outras hipóteses existem. Esta, contudo, adquire fundamental importância pelo destaque que o atelier obtém, decorrente da abordagem quer crítica quer artística da totalidade da sua produção e do seu percurso artístico.

Aquilo que parece ser o primeiro grande momento do corpo de trabalho de Helena Almeida (fig. C) é balizado entre os finais da década de sessenta e os finais da década de setenta. Cerca de doze anos que tem início com as primeiras exposições na Galeria Buchholz (Lisboa, Portugal) e se prolonga até às primeiras exposições individuais fora de Portugal (Berna, Suíça, França, Bélgica). Em 1977 participa na exposição colectiva “Alternativa Zero” (Lisboa, Portugal)

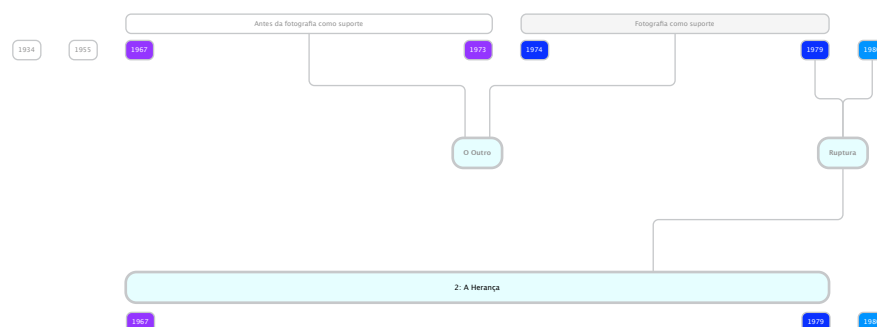


Fig. C

O segundo grande momento do corpo de trabalho de Helena Almeida (fig. D) situa-se entre os inícios da década de oitenta e os primeiros anos da década de noventa. Nestes cerca de treze anos as exposições individuais e colectivas sucedem-se, dentro e fora de Portugal. Expõe na Fundação Calouste Gulbenkian em 1983 e 1987. São duas exposições marcantes no percurso da artista. Ainda, em 1982, representa Portugal na Bienal de Veneza, comissariada por Ernesto de Sousa.

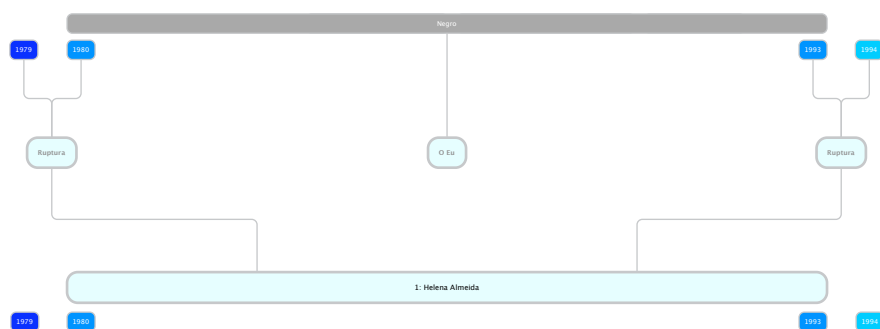


Fig. D

Aquele que até agora é o último grande momento do corpo de trabalho de Helena Almeida (fig. E) inicia-se a meio da década de noventa e prolonga-se até hoje. Cerca de treze anos com exposições marcantes na Fundação de Serralves (1995, Porto, Portugal), Centro Galego de Arte Contemporânea (2000, Santiago de Compostela, Espanha), MEIAC-Museu Ibero-Americano (2000, Badajoz, Espanha), Centro Cultural de Belém (2004, Lisboa, Portugal). Ainda, a representação de Portugal da Bienal de Veneza com a exposição individual "INTus" (2005, Veneza, Itália).

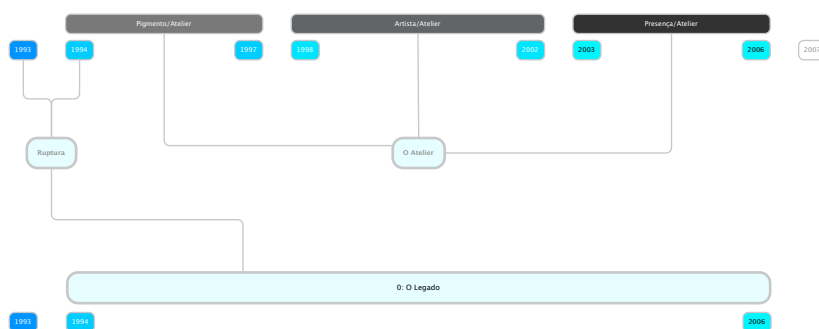


Fig. E

MAPA DE MOMENTOS 1º MOMENTO (~1967 ~1979) O OBJECTO

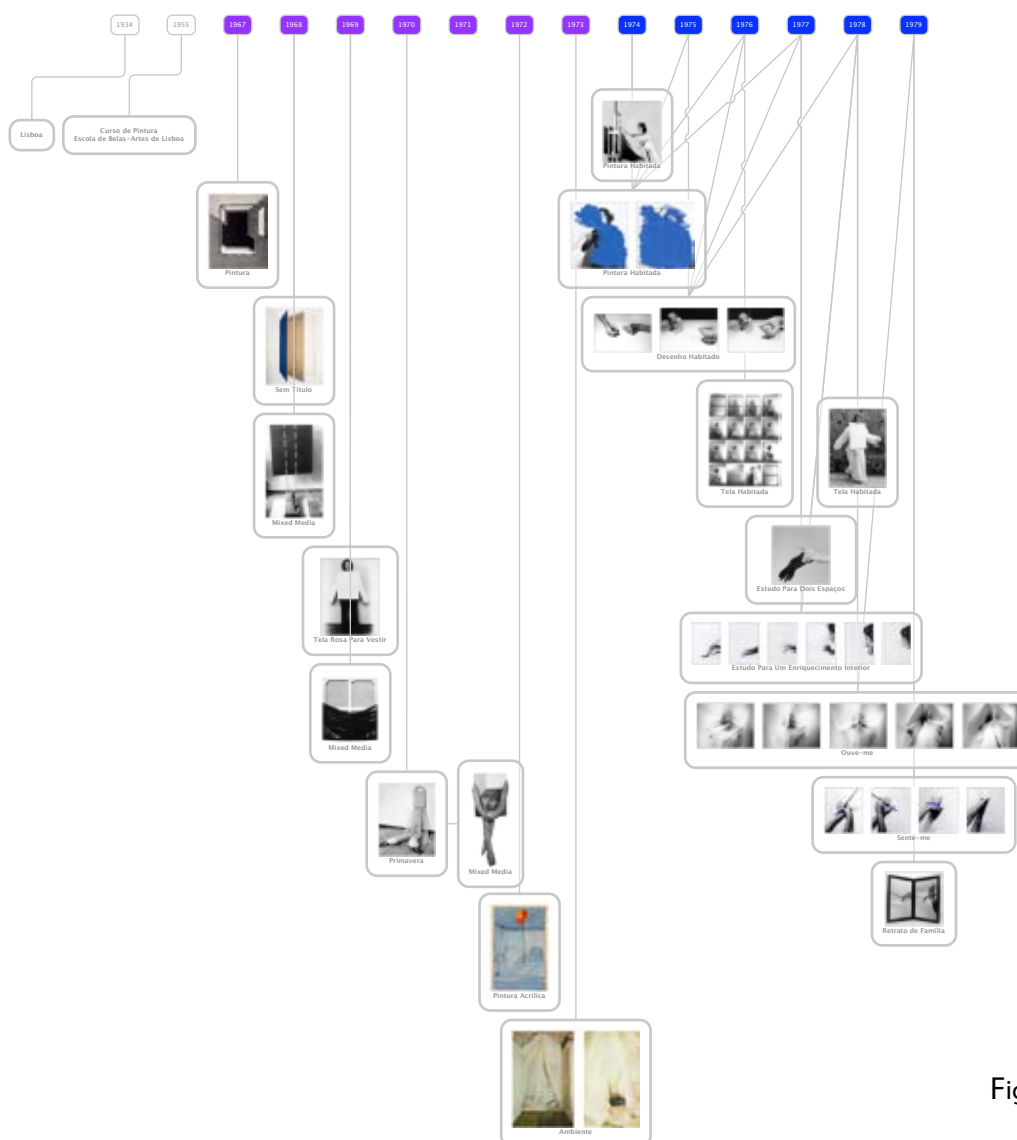


Fig. F

Os discursos críticos sobre a obra de Helena Almeida parecem tornar claro a existência de um primeiro momento que decorre até aos finais da década de 60, como a própria artista afirmou em entrevista a María do Corral: “os anos sessenta são os do começo do meu trabalho.” (H. Almeida 2000, 19). Ernesto de Sousa considera os anos de 1969/70 como o momento da passagem da obra da artista para a modernidade. Considera que a partir de 1971 a problemática passa a ser distinta daquilo que desta forma se pode considerar como trabalhos de uma primeira fase inicial, de um Primeiro Momento.

Existe uma libertação formal, uma procura de outros meios/métodos de dizer que ultrapassam a forma bi-dimensional enquanto suporte físico.

Ernesto de Sousa divide este nosso 1º momento em duas partes; uma até aos finais dos anos 60:

"[A] 'modernidade' dos quadros de Helena Almeida produzidos até aos anos 69/70, os tais a que a autora se refere: 'olhando um dia para os meus quadros.'"¹³

e outra até aos inícios dos anos 80:

"É uma operadora estética que já não produz obras de arte propriamente ditas, mas antes documentos [...] sobre uma actividade própria"¹⁴

Este momento pode ser dividido em duas fases distintas pela utilização privilegiada de dois diferentes tipos de *media*. Por um lado a pintura, em suporte plano e a escultura *mixed media* tridimensional. Por outro lado a fotografia como documento, como registo de uma acção.

Estes dois momentos que E. de Sousa assinala como distintos parecem unir-se num único momento, o momento em que o objecto é o centro das suas preocupações. Desde as primeiras exposições até à entrada no negro, Helena Almeida declara o objecto como motivo, centrando a sua atenção em torno de um conjunto de questões exteriores a si enquanto criadora: os problemas da representação e particularmente os limites da representação plástica encontraram no objecto artístico um campo de experimentação prática e reflexiva. Estas questões, de resto, continuam a preocupar os artistas, sinal da prevalência de um mesmo problema em constante mutação e aparentemente insolúvel. Definir os limites da representação artística seria definir o próprio do objecto artístico definindo também o conceito de arte.

Esse outro que não o 'eu', exterior ao artista, parece manifestar-se reactivamente, numa posição dualista, "[como] um sonho com duas direcções" (H. Almeida 1978, s/p).

Contra a herança do objecto, contra o objecto artístico, ou contra a herança que a história e a história de arte deixou para si (e deixa para todos), H. Almeida percorre neste 1º momento cerca de vinte anos questionando a obra de arte sem nunca a negar. O atelier de Leopoldo de Almeida é também este objecto: o centro das suas preocupações, das suas motivações, o centro do seu assunto.

"Não gostava que o meu pai tivesse que responder àquelas encomendas todas. [...] Talvez por isso eu tenha sido tão radical na minha obra, como se ti-

13 E. de Sousa in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

14 *ibid*

vesse medo de cair na armadilha das encomendas.”¹⁵

“[E]ra uma espécie de destruição [...] Se calhar isto acontece com todos os pintores, mas eu levei a cabo literalmente.”¹⁶

A herança do atelier é mais que a herança do local de trabalho. Durante o 1º momento de trabalhos de Helena Almeida a herança do atelier acomoda em si o próprio motivo, o próprio assunto, reunindo e organizando dentro desse lugar os problemas essenciais com os quais a artista se debate. E neste sentido, as décadas de 60 e de 70 são um e um único momento de luto para com o outro, num movimento de oposição, de reacção.

O objecto artístico é a coisa e o atelier é a casa da coisa.

§

15 H. Almeida (entrevista de I. Carlos) in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998), p. 46.

16 H. Almeida (entrevista de M. de Corral) in *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 19.

MAPA DE MOMENTOS 2º MOMENTO (~1980 ~1993) A ARTISTA

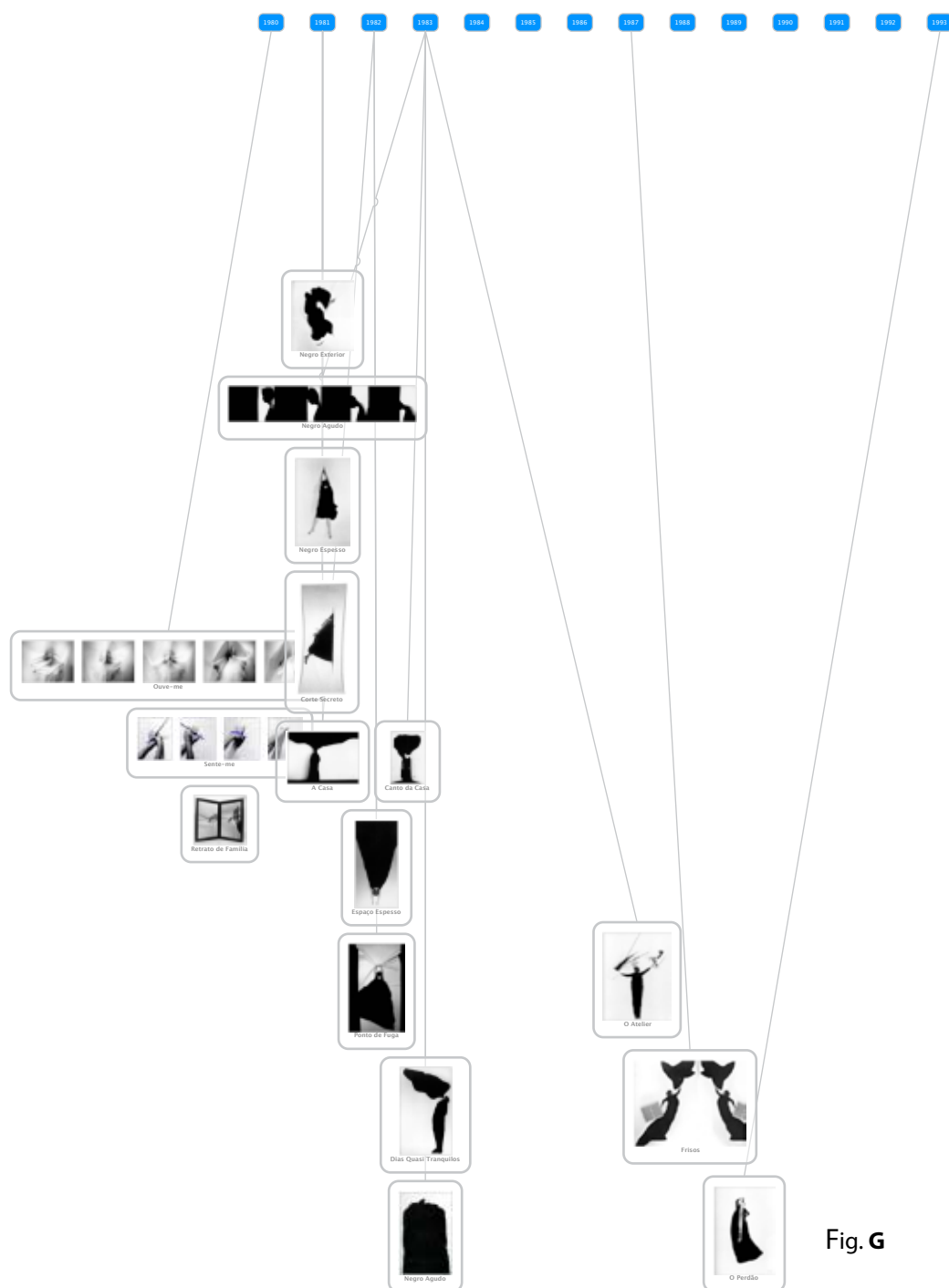


Fig. G

Durante os anos 80 e inícios dos anos 90, Helena Almeida percorre o 2º momento do seu percurso artístico. Sem a dualidade que atravessou todo o 1º momento, agora é perante ela própria que a artista se reivindica, reivindicando também uma nova ordem para as coisas. Os trabalhos, as obras, os objectos artísticos, a questão da representação e

dos seus limites físicos deixam de estar no centro dos interesses da artista.

“Senti-me obrigada a endurecer a minha posição, a resistir, a defender o meu projecto [...]”¹⁷

A necessidade de radicalizar o seu discurso foi fundamental para uma nova abordagem processual: uma nova crise para uma nova etapa. “Em vez de pintar passou a habitar” (B. Vanderlinden 1998, p.36) e a ser ela própria elemento estrutural da sua obra. Centrou-se sobre si, num movimento de interioridade, intra-trabalho, íntimo (e nesse sentido intenso e entranhado em si própria), na procura do essencial, da coisa. Ela passou a ser o tema dos objectos que criou, exposta virada do avesso num espaço ficcional. O negro, esse avesso da pessoa, é também essa dentrioridade, essa intimidade, essa unidade.

“Viver o negro foi ainda uma experiência de expansão num espaço incontrolável e vivo. Foi como se o meu interior fugisse para as extremidades do meu corpo e sem mais refúgio, saísse, ramificando-se e espalhando-se para um exterior indeterminado.”¹⁸

Abandonou os problemas das disciplinas tradicionais da pintura e do desenho. Abandonou essa dualidade exterior a si, para, só e silenciosamente, abandonar o outro, o objecto, e entregar-se pessoal e intimamente, na sua solidão, à artista. Este parece ser o processo da artista ser, ela própria, no seu lugar.

“Desapareceu a noção de fim e de princípio [...] saber interpretar os nossos papéis”¹⁹

§

17 *ibid.*, p. 27.

18 H. Almeida (em 1982), *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

19 H. Almeida (em 1987), *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, (Porto: Fundação de Serralves, 1995), p. 76.

MAPA DE MOMENTOS 3º MOMENTO (~1994 ~2006) O ATELIER

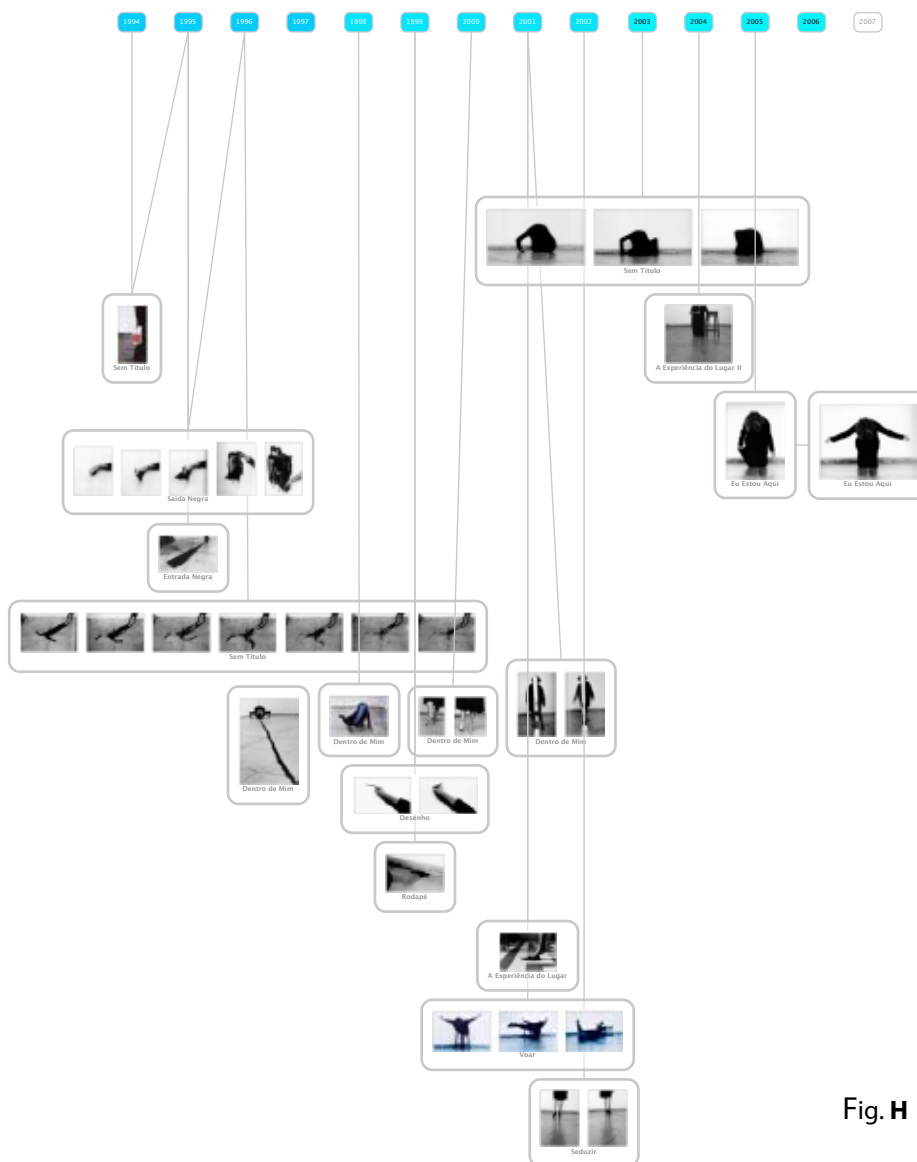


Fig. H

No 3º momento do corpo de trabalhos de H. Almeida, dos meados dos anos 90 até aos dias de hoje, o atelier tem vindo a reforçar o papel fundamental, estruturante, passando de fundo a forma, fundindo-se com a artista, unificando criador e espaço de criação (este, mas poderia ser outro) num único corpo: a obra.

*"Penso que o atelier na obra de Helena Almeida é o próprio mundo dela."*²⁰

*"O atelier é como se fosse uma segunda casa"*²¹

20 I. Carlos in *A Segunda Casa*, documentário de Óscar Faria, 2005.

21 *ibid.*

Neste 3º momento o atelier reveste-se de grande importância. Quer o espaço físico (enquanto o espaço de trabalho), quer o lugar metafísico (enquanto o lugar do acontecimento).

Particularmente nas últimas obras (2003, 2004, 2005) a relação artista/atelier ganha uma dimensão fusional extraordinária. Aqui, o atelier parece conquistar um papel estruturante no processo de criação e na própria obra de arte. O atelier parece ser simultaneamente o objecto artístico e o acontecimento fundamental da obra. A sua obra parece ser o seu atelier.

O artista e o atelier (ou o artista no atelier) deixam de ser duas entidades distintas. Passam a ser uma só entidade, não divisível: esse processo de abandono de si enquanto entidade individual para conquista de outra coisa, eventualmente para a conquista do artista enquanto figura abstracta.

Em “Sem Título” (2003, fig. 24), H. Almeida apresenta-se como parte compositiva. A artista está no seu atelier não precisando já de estar. O que se vê, mais que a artista, é a mancha da sua presença.

Em “Eu Estou Aqui” (2005, fig. 79-81), H. Almeida abandona-se, despida, despojada, absoluta, essencial, no seu atelier. O que se vê é a intensidade desse corpo todo (e nenhum), artista/atelier, amoral.

Depois do abandono dos valores, abandono da moral, a importância do amoral como estratégia para chegar ao absoluto, ao “zero” (Peggy Phelan 2005, 82).

“Quis experimentar [...] essa zona vazia [...]. Numa espécie de penúltima expressão.”²²

Que zona vazia é esta? Poderá ser este o lugar da criação? Poderá ser o atelier de H. Almeida entendido como metáfora da criação?

Depois da dualidade moral registada no 1º momento; depois da artista enquanto unidade, unidade essencial, registada no 2º momento; será este vazio, este zero absoluto, amoral, a grande questão levantada pela artista no 3º (e até agora último) momento do seu percurso artístico?

A importância do atelier na prática artística de H. Almeida e a marca deixada por esse lugar na sua obra parece ser aquela que Delfim Sardo reclama para a sua última exposição “Atlas” (2007) na Galeria Filomena Soares: “(...) abrir as portas do atelier, escancarar o pensamento.”.

Expor-se totalmente expondo o atelier parece ser o objecto artístico mais trans-

22 H. Almeida (em 1994) in *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, (Porto: Fundação de Serralves, 1995), p. 84.

parente de H. Almeida e, simultaneamente, mais intenso e mais desconcertante, justamente pela simplicidade da sua transparência.

*"Eu estou aqui. Aceitem a minha intensidade."*²³

"Eu Estou Aqui" (2005), título da obra constituída como ponto de partida para esta dissertação, foi traduzido para inglês como "I Am Here". Esta tradução é particularmente feliz pela clara abertura causada pela ampliação do 'estar' em 'ser'. "Eu Estou Aqui" ou "I Am Here" pode ser lido como "Eu Sou Aqui": este é o meu lugar. O atelier é o lugar do artista.

E o que os une? Parece ser tão relevante o "Eu" do autor como o "Aqui" do lugar. Autor/lugar, artista/atelier, parecem combinar-se numa só coisa. Parece ser este o trabalho da artista: transformar o "Eu""Aqui" numa terceira coisa, numa outra coisa. Aquilo que os une é a presença de um no outro.

E quem é o quê? Poderá o atelier ser a grande forma e a artista ser o seu fundo? Poderá a artista ser o veículo do atelier enquanto objecto artístico, do atelier enquanto A grande construção?

§

23 H. Almeida in *A Segunda Casa*, documentário de Óscar Faria, 2005.

DISCURSOS CRÍTICOS

Pensar a arte e particularmente pensar o objecto artístico diz directamente respeito aos discursos críticos. E foram vários²⁴ os críticos de arte que até agora se debruçaram sobre a obra de Helena Almeida. De todos eles, Ernesto de Sousa²⁵ tem um papel singular por um conjunto diverso de razões. Ernesto de Sousa (como Carlos Vidal) é um crítico/criador que desde muito cedo se deixou envolver de forma particular pela obra da artista acompanhando-a até 1988, data do seu falecimento. Os seus textos reflectem um profundo conhecimento/intimidade quer com a obra quer com a artista quer com o meio artístico nacional e internacional. Acompanhou, documentou, reflectiu e promoveu a obra de Helena Almeida em textos e exposições marcantes quer para a artista quer para o panorama nacional da arte nos anos 60/70. Exposições como “Alternativa Zero” (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977), ou a escolha de Helena Almeida para representar Portugal na Bienal de Veneza (1982), ou ainda a exposição de Helena Almeida na Fundação Calouste Gulbenkian (1982), são algumas das iniciativas com as quais Ernesto de Sousa esteve directamente relacionado e que representaram um forte contributo para o desenvolvimento e visibilidade da obra da artista.

Sem acompanhar aquilo a que chamamos de 3º grande momento da obra de Helena Almeida (de meados de 1990 até hoje), os seus textos críticos recaem sobre o 1º (até 1980) e 2º (entre 1980 e 1990) grandes momentos da obra de Helena Almeida. Também ele, de outra forma, parece dividir em três o percurso da artista.

§

24 Alexandre Melo, Barbara Vanderlinden, Carlos Vidal, Delfim Sardo, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, Helena Vasconcelos, Isabel Carlos, João Fernandes, José Augusto França, José Sousa Machado, Maria do Corral, Maria Filomena Mónica, Miguel von Hafe Perez, Miguel Wandschneider, Óscar Faria, Peggy Phelan, Rui Mário Gonçalves. (ver Bibliografia para referência completa)

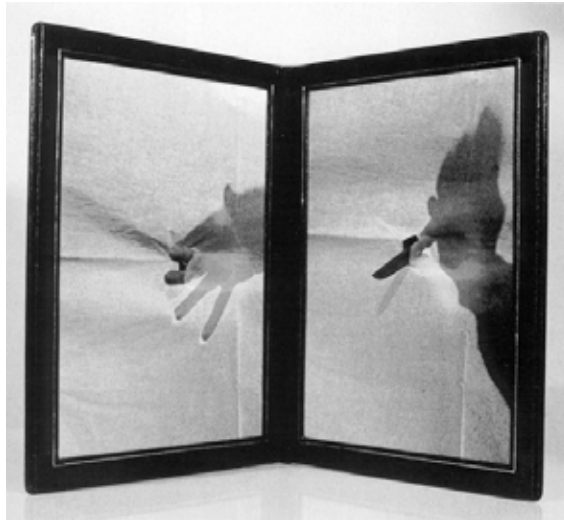
25 Ernesto de Sousa (Lisboa, 1921-Lisboa, 1988) dedicou-se a um vasto leque de actividades no campo das artes. A sua postura de espírito aberto, interventivo, polémico, pioneiro, tornou-o um marco relevante na introdução das vanguardas em Portugal, encontrando no pós-modernismo a reafirmação da liberdade de criação.

De forma multi-disciplinar, Ernesto de Sousa colocou as questões artísticas no centro dos seus interesses: cinema, vídeo-arte, fotografia, teatro, performance, happening, artes visuais, arte popular, rádio, crítica, ensaio. Envolveu-se também com diversos jornais e revistas: Plano Focal, Imagem, Seara Nova, Vértice, Mundo Literário. Na Colóquio Artes (nº 31, Fevereiro de 1977) publica o texto “Helena Almeida e o Vazio Habitado” sobre a obra da artista. Em 1982 escreve um longo texto sobre a artista para o catálogo da exposição de Helena Almeida realizada na Fundação Calouste Gulbenkian.

O OBJECTO DESCONSTRUÍDO

Para E. de Sousa existe um primeiro corpo de trabalhos onde o objecto estético é tido como novo, enquanto é nova a abordagem ao anterior, vinculada ao precedente e funcionando dentro das regras do académico, como uma releitura do clássico.

“Negar uma coisa é também afirmá-la, e de certo modo confirmá-la.”²⁶



3 H. Almeida, *Retrato de Família*, 1979

Num primeiro momento o foco do seu trabalho centrava-se nos objectos artísticos. As suas preocupações eram exteriores a si. H. Almeida questionou o objecto na sua forma, na sua fisicalidade, apresentando uma encenação dos limites da pintura.

§

O OBJECTO HABITADO

A passagem da década de 60 para a década de 70 cria também ela uma viragem na obra de Helena Almeida, arrastando consigo, na sua opinião, outro objecto, um objecto diferente. Diferente enquanto instável, enquanto ruptura com o precedente. Não como uma outra (nova) abordagem mas como uma outra (diferente) coisa: um objecto fora das regras.

26 E. de Sousa in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

“É uma operadora estética que já não produz obras-de-arte propriamente ditas, mas sim, documentos (fotográficos, filmográficos, gráficos) sobre uma actividade-própria [...]”²⁷

Questionou o objecto, questionou a pintura e o desenho, questionando também as suas disciplinas, desconstruindo-os, a partir do processo da sua criação.



4 H. Almeida, *Estudo para Dois Espaços* (pormenor), 1977

Aquilo que E. de Sousa considera como passagem para a modernidade parece ter na sua base um outro discurso artístico, assente num outro objecto artístico. Depois de um primeiro conjunto de trabalhos, Helena Almeida tratava agora de habitar o objecto artístico (a tela, a pintura, o papel, o desenho). Essa passagem de um para outro foque de atenção, passagem de um novo objecto para um diferente acontecimento, é a alavanca que faz E. de Sousa considerar este como um outro momento.

*“Esta peça²⁸ data de 1970, ano em que o olhar da artista reflectira o passado, e descobrira bruscamente que a dialéctica do dentro e do fora podia corresponder a ‘duas formas equivalentes de inércia’. Poderia dizer-se ainda, fulanizando um pouco, que a pintora tinha descoberto que a destruição do quadro pictural tradicional poderia só por si corresponder (e isso acontecia certamente já, em 1970) a uma operação inútil, ultrapassada, inerte. O que interessaria então era destruir o quadro familiar, ou melhor; destruir os termos em que se aborda o **familiar**.”²⁹*

§

27 *ibid.*, s/p.

28 H. Almeida, *A Família*, 1970 (obra apresentada na exposição “Do vazio à Pró-Vocação”, AICA-SNBA, 1972).

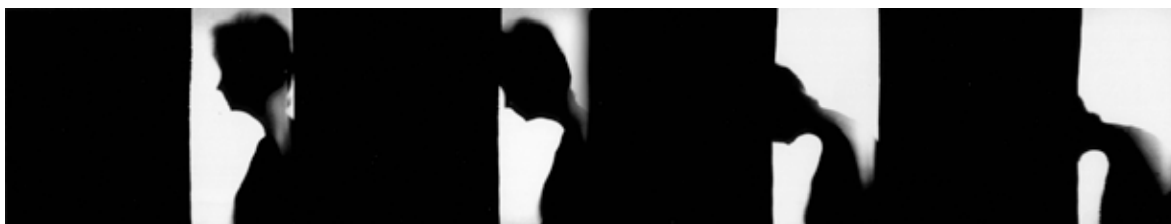
29 E. de Sousa in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

O ESPAÇO HABITADO

A morte do pai, entendendo este pai como metáfora do precedente, e que E. de Sousa apontou para os finais da década de 60, parece ter acontecido mais tarde, nos finais dos anos 70. Como a própria referiu: “Esses caminhos não os esgotei, abandonei-os com muito boa consciência (...)” (H. Almeida 1982, s/p). Para E. de Sousa, trata-se do caminho da arte moderna, trata-se da passagem do objecto ao processo:

*“[...] ser o centro do mundo
e estar em tudo o que é do mundo
ou
fazer coincidir a criatividade individual e
a criatividade do mundo*

*este é o itinerário principal
da chamada arte moderna
do objecto ao processo [...]”³⁰*



5 H. Almeida, *Negro Agudo*, 1981

Desde a entrada no negro que os interesses da artista parecem outros: o foque do seu trabalho desloca-se do Objecto Estético, morto, para o Processo Estético. Do exterior para o centro, do outro para si, do objecto para o artista. O negro, (que pode ser entendido como o luto pela morte da herança cultural em que H. Almeida se empenhou) afasta definitivamente o objecto das preocupações da artista. A partir dos anos 80 Helena Almeida debate-se consigo própria.

“[N]ão estando já face à Face de Deus, eu já estou só e irremediavelmente face-a-minha-face”³¹

Este parece ser o acontecimento mais marcante desta fase de trabalho da artista: a re-descoberta (ou a re-invenção) de si própria a partir do negro (ou do luto).

Será que os “anti-quadros” (E. de Sousa 1982, s/p) de 1969/70, fora do centro,

30 E. de Sousa (em 1976) in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

31 *ibid.*, s/p.

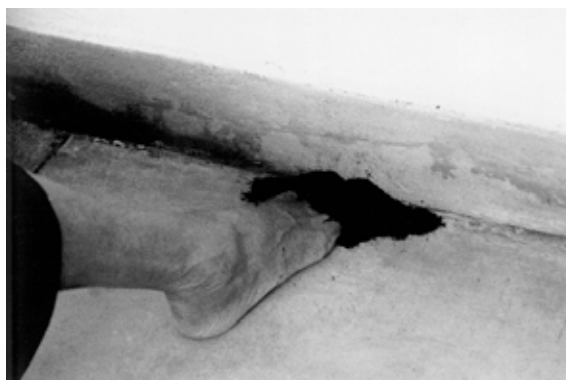
estariam também fora das questões do grande quadro pictural tradicional, do grande quadro familiar? Ou, como E. de Sousa antecipou dez anos antes, será que é nos anos 80 que o objecto deixa efectivamente o centro dos interesses da artista, passando, antes, ela própria, a matéria de reflexão.

Passados cerca de 40 anos sobre os primeiros trabalhos apresentados pela artista, parece ter havido um período mais longo nessa acção de desconstruir o quadro tradicional. Até aos anos 80, Helena Almeida parece ter-se empenhado em desmontar um conjunto de linguagens e de processos associados às artes plásticas (principalmente ao desenho e à pintura) na sua tradição académica. Esta herança cultural e familiar foi o ponto de partida para aquilo a que chamamos de 1º grande momento, estendendo-se no tempo até ao início dos anos 80 (2º grande momento), onde deixa de ser importante reagir perante o objecto e passa a ser importante agir perante si.

§

O ATELIER HABITADO

Já depois do falecimento de Ernesto de Sousa, a partir dos primeiros anos da década de 90 até hoje, Helena Almeida introduziu um outro elemento nos seus trabalhos. A revelação do atelier nas suas obras marca a entrada naquele que é até agora o 3º grande momento do seu corpo de trabalhos.



6 H. Almeida, *Rodapé*, 1999

A par desta abordagem global sobre o percurso de Helena Almeida, particularmente sediada na releitura dos textos de Ernesto de Sousa, existe um conjunto de outros

aspectos estruturantes quer sobre a obra plástica quer sobre a própria artista, objecto de reflexão recorrente por parte da crítica de arte:

- a família (o seu marido e particularmente o seu pai, Leopoldo de Almeida³²);
- a moral, a dualidade, os opostos;
- os suportes (o papel, a tela, o suporte fotográfico e videográfico, a gravação áudio, etc...) e os meios de expressão (o desenho, a pintura, a fotografia, o vídeo, o áudio, a performance, etc...);
- o corpo, o espaço, e a relação entre ambos;
- o processo e o “zero”, numa leitura de conjunto e à posteriori.

§

FAMÍLIA

De diferentes formas, a família marca o percurso de H. Almeida. Quer enquanto entidade abstracta (como legado cultural), quer enquanto vivência individual (como herança pessoal).

A sua relação com o seu pai Leopoldo de Almeida, tida pela própria como boa, e particularmente com o atelier dele, agora seu, constituiu uma forte marca na relação da artista com o espaço de trabalho. Habitar o atelier e habitar os objectos pertencentes ao atelier foi aprendido desde muito cedo. Os primeiros trabalhos da artista mostram essa forte ligação que se mantém até hoje.

“Comecei por uma linguagem familiar, tinha que partir de alguma coisa familiar [...]”³³

§

RUPTURA COM AS DISCIPLINAS TRADICIONAIS

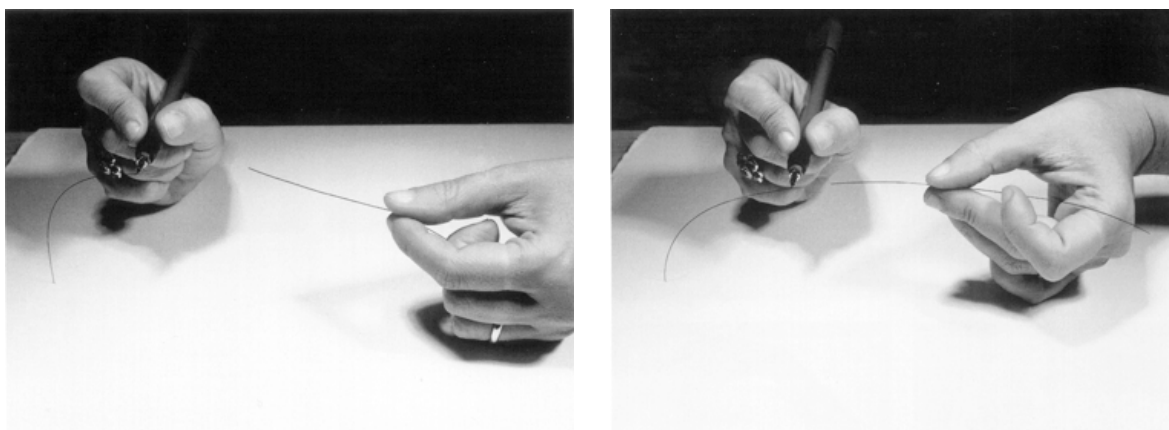
Em meados dos anos 60, Helena Almeida sentia-se insatisfeita com os suportes

32 Leopoldo de Almeida (Lisboa, 1898-Lisboa, 1975). Pai de Helena Almeida.

33 H. Almeida (entrevista de M. de Corral) in *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 19.

tradicionais. A pintura entendida nos seus moldes académicos tornou-se menos interessante. No documentário de Joana Ascensão (*Pintura Habitada*, 2006) considera que no início dos anos 70 “estava muito, muito farta da pintura”, mas não abandonou essas disciplinas. Partiu da desconstrução dos esquemas clássicos atribuídos às disciplinas do desenho e da pintura, questionando os mecanismos internos e específicos da representação, (e assim as próprias disciplinas). Enfrentou essa tarefa de reflexão não por desconfiança pela pintura mas pelo interesse pelo seu limite ou pelo limite da representação enquanto verosimilhança. Não se afastou da pintura nem do desenho. Usou-os para os questionar, aceitou-os para os negar.

“Creio estar perto da verdade se disser que pinto a pintura e desenho o desenho.”³⁴



7 H. Almeida, *Desenho Habitado* (pormenor), 1975

É contra a “obra-de-arte-que-encontra-justificação-em-si-própria-rival-de-Deus” (E. de Sousa 1982, s/p) que a artista se manifesta. Nos trabalhos apresentados nas suas primeiras exposições encontra-se essa tensão: o intuito de construir um quadro e o anseio de desconstruir o familiar. A partir do legado cultural herdado, a partir do grande quadro familiar, a artista levou a cabo a tarefa de questionamento e transgressão da função dos elementos plásticos. Essas obras constituíram um exercício crítico sobre a pintura.

“Em suma: vemos todos os elementos da linguagem pictórica tomados como objectos, e vemos objectos reais tomarem as funções dos elementos puramente pictóricos.”³⁵

“A Helena Almeida vai então, nos finais dos anos 60, pôr em questão o espaço da pintura. Seja o espaço da pintura no sentido físico, seja o espaço da

34 H. Almeida (em 1976) in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

35 R. M. Gonçalves in *Helena Almeida*, (Lisboa: Módulo-Centro Difusor de Arte, 1978), s/p.

*pintura como espaço de representação.*³⁶

*"Era uma espécie de destruição, uma necessidade de acabar com a pintura [...]. Era uma negociação sobre o fim da pintura [...]. Se calhar isto acontece com todos os pintores, mas eu levei a cabo literalmente."*³⁷

Depois do novo, enquadrado nos limites do anterior, surge o diferente, como outra coisa, fora dos limites do precedente.

§

FOTOGRAFIA

A representação da realidade é sempre um desvio à realidade. A fotografia funciona como esse falso da realidade. Helena Almeida soube aproximar esse carácter ficcional da fotografia à capacidade de absurdo da linguagem da pintura. A manipulação da escala, a introdução das séries de fotografias, o pendor narrativo/ficcional são estratégias do domínio do pictórico. Se nas primeiras fotografias apresentadas por H. Almeida, "habitados", o registo fotográfico pode ser entendido como documental, registando acções performativas, nas fotografias apresentadas do 2º e 3º grandes momentos, "negros" e "atelier", a fotografia parece não espelhar o mundo físico. Antes, parece indiciar, ela própria, um território do domínio poético.

*"[S]erá que o importante é o gesto, a atitude, a performance que as imagens registam e estas não são mais do que documentação, ou, pelo contrário, é no plano da fotografia que se passa a intensidade da sua proposta? Ou a fotografia surge como um avatar, um duplo da pintura e do desenho [...]"*³⁸

*"Se anteriormente a autora afirmava a pintura como veículo privilegiado de mediação ou constatação de que a realidade não é mais que uma simples sombra, agora -lição apreendida desde cedo- qualquer destas imagens fotográficas é já a prefiguração dum mundo onde não existem interior e exterior [...]"*³⁹

§

-
- 36 M. Wandschneider in *A Segunda Casa*, documentário de Óscar Fária, 2005
37 H. Almeida (entrevista de M. de Corral) in *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 19.
38 D. Sardo, *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu*, (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004), p. 15.
39 C. Vidal, *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 63.

FOTÓGRAFO

Já antes da introdução da fotografia na obra plástica da artista, Artur Rosa, marido de H. Almeida, intervinha na realização dos seus trabalhos. Mas é com a fotografia e com a introdução do papel do fotógrafo que A. Rosa se torna mais presente nas suas obras, intervindo, mediando, interferindo. É ele quem se coloca atrás da máquina fotográfica. Nas palavras de ambos, o exercício do fotógrafo é outro que não o de criador. Afigura-se como um técnico. Contudo, o papel do fotógrafo e a própria autonomia da fotografia enquanto *media* não é clara nas várias leituras críticas.

Em “Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu”, catálogo da exposição efectuada no Centro Cultural de Belém em 2004, Delfim Sardo considera A. Rosa como o espectador, como “o outro” (D. Sardo 2004, 25), enquanto afirma que H. Almeida identifica A. Rosa como “autor das fotografias” (D. Sardo 2004, 25).

Em “Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo”, catálogo da exposição na Fundação de Serralves em 1995, Maria Filomena Mónica considera que A. Rosa não participa na concepção das obras, porém “obedecendo ao que [H. Almeida] imaginou, ele vai acertar qualquer coisa que não ficou no lugar exacto” (M. F. Mónica 1995, 24). Coloca A. Rosa como testemunha, como aquele que aceita ver aquilo que H. Almeida quer que ele veja.

Em “Pintura Habitada”, documentário de Joana Ascensão (2006), Helena Almeida corre, sem sair do sítio, virada para a parede, contra a parede. Nas suas costas, Artur Rosa segura a câmara de vídeo trocando indicações e testando enquadramentos. Artur Rosa conhece bem o trabalho de H. Almeida. Partilhando o atelier, partilhando o mais íntimo, o mais familiar de todos os lugares da sua obra, parece conhecê-la por fora e por dentro. Aquilo que um procura parece ser aquilo que o outro procura.

Em “Helena Almeida”, catálogo da exposição no Centro Galego Arte Contemporânea em 2000, María de Corral acredita que nas fotografias da artista não vemos o olhar do fotógrafo. Vemos o próprio olhar de H. Almeida.

Em “A Segunda Casa”, documentário de Óscar Faria (2005), num breve excerto de oito segundos parece perceber-se, por um lado, a dificuldade em verbalizar o exacto papel do fotógrafo ficando, por outro lado, a imagem de uma profunda cumplicidade entre o casal.

A. Rosa “Eu sei o que ela quer...”

H. Almeida “Eu sei o que tu sabes...”

A. Rosa: “Eu sei o que ela quer que eu veja...”

A. Rosa: “Eu sei que ela quer ver qualquer coisa através do espelho do atelier dela.”⁴⁰



8 H. Almeida, *Desenho Habitado*, 1975

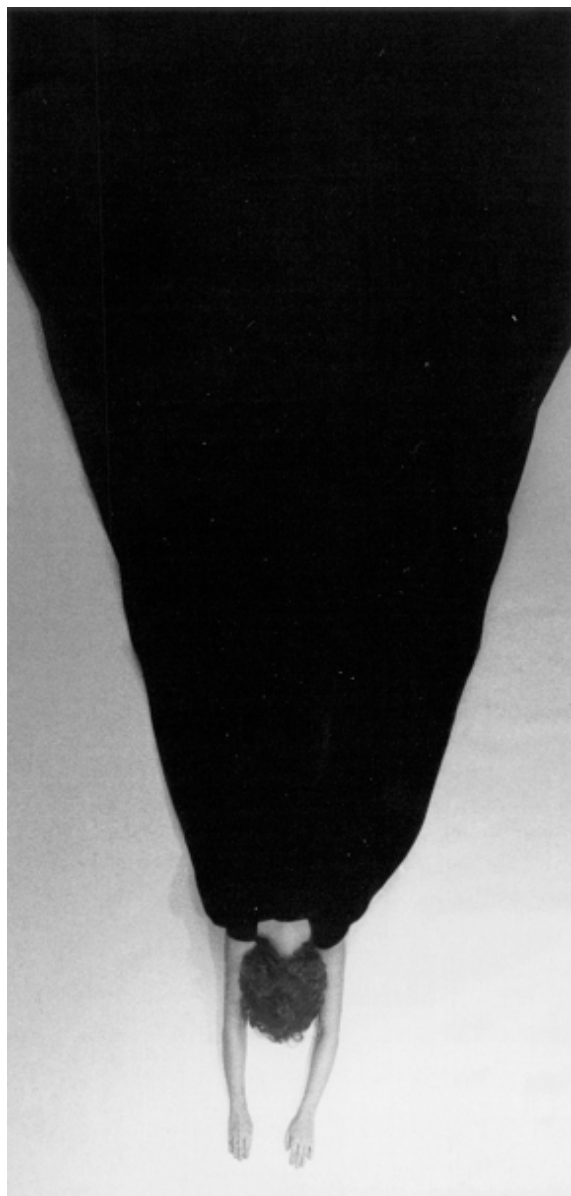
Ainda assim uma pergunta permanece. Qual é o suporte? É a fotografia o suporte? Ou é a artista o suporte? E onde está a obra? No acto teatralizado, performativo, numa “actividade-própria” (E. de Sousa 1982, s/p), ou na fotografia, na pintura... no registo, no documento, no que sobra desse acto?

§

LOCAL, LUGAR, ESPAÇO, TERRITÓRIO

Na obra de H. Almeida, o espaço apresenta grande relevância como local onde acontece a acção ou como o lugar onde algo se passa. Quer o espaço físico, a habitabilidade, a casa, o atelier, quer o espaço metafísico, o lado de cá, o lado de lá, o outro território.

Primeiro abstracto e progressivamente mais concreto, “o espaço está cada vez mais presente” (I. Carlos 1998, 56) nas suas obras. A importância do espaço parece não só ser maior nas últimas obras como parece conquistar cada vez maior relevo. Na relação forma/fundo, cara às artes plásticas, a forma afigura-se agora completamente combinada, interligada ao fundo, como um modelo no seu molde: a artista no atelier como um corpo no seu espaço. “Pensei que o meu atelier era o meu molde, um molde escultórico(...)” (H. Almeida 2000, 33).



9 H. Almeida, *Espaço Espesso*, 1982

Embora cada vez mais concreto, cada vez mais um local, é também cada vez mais importante o lugar para o qual este espaço nos remete. O espaço físico é cada vez mais metáfora de um território metafísico.

Para o espaço H. Almeida resgatou o lugar do atelier, que, de resto, na sua forma ou no seu conteúdo, nunca esteve afastado da sua obra. Mas o corpo... que corpo é esse que, também ele, sempre habitou os seus trabalhos?



10 H. Almeida, *Dentro de Mim* (pormenor), 1998

§

CORPO

O corpo de Helena, da artista, ou o corpo do espectador, do sujeito. O corpo como presença, como lugar ou o corpo como atelier. O corpo como auto-retrato ou como auto-representação. O Corpo como suporte, imagem, elemento da linguagem plástica. O corpo como valor pictórico.

"A artista decidiu formular uma pintura em torno de si mesma e expressou esta nova direcção usando como matéria o seu corpo." (B. Vanderlinden 1998, 34). Ou como actor e autor, como actriz e artista. Ou como performer. Ou ainda como alter: o corpo do artista enquanto objecto artístico é sempre o corpo do outro, "a representação de um corpo é sobretudo a representação de outro corpo" (C. Vidal 2000, 87).

Não encenado nem teatralizado, o corpo como motor, "(...)tudo se passa através do corpo de Helena Almeida." (A. Melo 2001, s/p). O corpo como "uma possibilidade precária de um nós" (P. Phelan 2005, 69).

Ou o corpo não como máscara, nem como personagem, nem como auto-retrato. O corpo como representação pictórica de si mesma. O corpo como "presença de si mesma" (I. Carlos 2005, 13).

Que corpo nos mostra a artista nas suas obras?

"A imagem do meu corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um

espectáculo, estou a fazer um quadro”⁴¹

“O que nós somos convidados a ver é, portanto, o movimento de um corpo que se faz mundo ao mesmo tempo que deixa que o mundo se lhe faça corpo.”⁴²

Quem é que é “metade-corpo, metade-coisa”, “passageiro sem fisionomia”, “um todo sem forma”, que se dá a conhecer por intermédio do corpo de Helena Almeida? “Esta coisa és tu?” (H. Almeida, 1981, *passim*). Será o corpo uma entidade, várias entidades? Poderá ser objecto e sujeito, significante e significado? O seu corpo parece ser por si apresentado “na dupla qualidade de artista e objecto artístico, de criador e de coisa criada” (P. Phelan, 2005, p.70 e 72).

“Vejo sempre a minha figura como um objecto; ao retratar-me, passo de sujeito a objecto.”⁴³



11 H. Almeida, *Sem Título* (pormenor), 1995

Diferente de Narciso, para Helena Almeida “o próprio corpo dificilmente coincide com o corpo-próprio” e “dar o corpo, mas o corpo-próprio, é dar-se inteiramente” (E. de Sousa 1982, *passim*). Será o corpo esse todo? O centro, uno?

“O meu mundo é o meu corpo, não sei como explicar isto melhor... qual é o meu mundo... é difícil explicar com palavras. O meu mundo é o meu corpo, e é o meu corpo dentro do meu atelier, e o meu corpo e o meu atelier são os meus objectos de trabalho.”⁴⁴

41 H Almeida (entrevista de J. S. Machado) in *Artes e Leilões*, nº 37, Fevereiro de 1996, p. 10.
42 A. Melo in *Helena Almeida, Retrato de artista em pleno voo*, (Lisboa, Galeria Filomena Soares, 2001), s/p.
43 H. Almeida (entrevista de J. S. Machado) in *Artes e Leilões*, nº 37, Fevereiro de 1996, p. 12.
44 H. Almeida (entrevista de M. de Corral) in *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 31.



12 H. Almeida, *Voar* (pormenor), 2001

Nas narrativas, ou na grande narrativa de H. Almeida, o corpo surge como um extenso elemento ficcional, um vasto campo de experiência. O corpo, esse tal elemento, procura o seu sentido no atelier, esse tal espaço performativo.

§

PROCESSO

Aquilo que E. de Sousa arrisca sobre a arte contemporânea, “(...) do objecto ao processo (...)” (E. de Sousa 1982, s/p), aplica-se ao percurso de Helena Almeida. Foi este o sentido percorrido.

Muitos dos textos críticos referem essa metodologia processual como um elemento chave para compreensão da sua obra. O processo de trabalho é um princípio elementar na construção dos seus objectos artísticos, intrinsecamente associado à *praxis*. Trata-se mais da experiência da coisa do que da representação dessa coisa.

*“Muitas vezes as fotografias mostram-me coisas que eu não estava à espera, revelam intenções inesperadas [...]”*⁴⁵

O trabalho de atelier e a prática artística são a origem de um processo que variadíssimas vezes se torna dificilmente verbalizável, constituindo-se como a narrativa íntima e muitas vezes intransmissível do acto criativo, acto esse, origem do objecto.

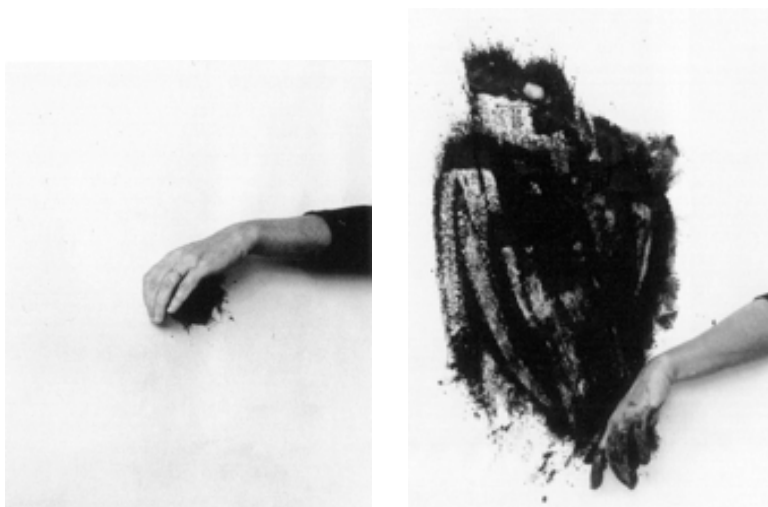
*“[o processo como] a revelação dos paradoxos que constituem a história interna, secreta, do acto pictórico.”*⁴⁶

45 H. Almeida in *inTUS Helena Almeida*, (Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2005), p. 60.

46 M. F. Mónica in *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, (Porto: Fundação de Serralves, 1995), p. 22.

Particularmente desde os finais dos anos 70, o objecto artístico na sua fisicalidade apresentava-se cada vez mais afastado das preocupações e motivações de H. Almeida. A artista fez coincidir o objecto de trabalho com ela própria, ela própria num lugar. A tensão, o caso, sempre procurados nos seus trabalhos, passou a ser a relação da artista (esse corpo todo, vago, inexacto, de contornos indeterminados) com esse lugar (esse outro plano, meio casa, meio atelier, meio espaço abstracto, o território da pintura).

“[O] trabalho de Helena Almeida resulta de um longo processo que desagua nas imagens a que temos acesso, mas que são o momento final de um percurso que é, frequentemente, mais sobre a metodologia processual, do que sobre o resultado.”⁴⁷



13 H. Almeida, *Saída Negra* (pormenor), 1995

Não mais empenhada em destruir uma realidade exterior a si, “grata e aliviada” (H. Almeida 1982, s/p), a artista passa a construir a realidade a questionar, resultado do acto de habitar, do processo de ser lá.

E será essa habitabilidade encontrada nas obras dos anos 80 a mesma que reside, hoje e desde meados dos anos 90, no conjunto de trabalhos onde a relação artista/atelier se impõe?

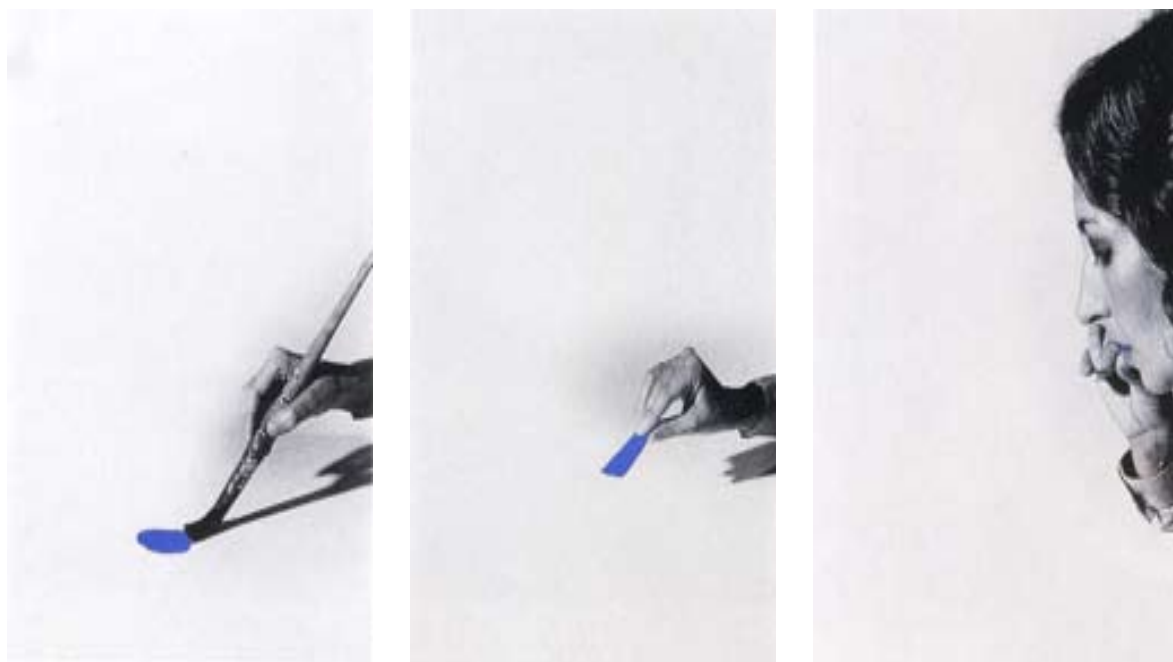
Será que o processo de H. Almeida é passar de lá para cá?

§

⁴⁷ D. Sardo in *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu*, (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004), p. 43.

DUALIDADE

Os opostos, a dualidade (e a unidade) são uma constante durante o 1º grande momento de trabalhos de H. Almeida. São, eventualmente, a grande marca que distingue a passagem de uma para uma outra unidade temática, do 1º para o 2º momento de trabalho.



14 H. Almeida, *Estudo Para Um Enriquecimento Interior* (pormenor), 1977-78

A conquista da hipótese de se colocar a si própria no centro do discurso deve-se em muito ao abandono da dualidade verdadeiro/falso, tão próxima do modernismo que H. Almeida herdou e que tão insistentemente quis destruir.

Até aos anos 80 Helena Almeida trabalhou sob uma forma marcadamente moral, assente numa posição dividida entre o bem (verdadeiro) e o mal (falso). Essa matéria de trabalho continha em si própria os seus limites. Helena Almeida explorou-os, explorando os limites físicos da obra de arte. Circundou o objecto com um conjunto de questões: o lado de cá e o lado de lá (pintura habitada), o dentro e o fora (desenho habitado), a parte da frente e a parte de trás (tela habitada). Esgotado esse seu movimento, e confrontando-se com a inutilidade (ou não utilidade) dessa busca moral, Helena Almeida abandonou o confronto verdadeiro/falso. O lado de lá ou o lado de cá deixou de ser o fundamental. O objecto, até aí centro dessa reflexão, foi destituído de interesse e, nesse novo foco fundamental, não cabe o dentro e o fora, o interior e o exterior, o verdadeiro e o falso. Passou a ser a própria autora o centro. Ela, agora no centro, é-o. Uno.

Resolvida a questão moral do eu com os outros passou para a resolução do problema do eu, do eu para consigo. Nesse momento parecia resolvida a questão da herança. Afastado o objecto artístico do centro das suas motivações, H. Almeida conquista espaço para outras hipóteses. Encontrara-se consigo no seu trabalho.

“Olhando um dia para os meus quadros nos quais esta dialéctica do dentro e do fora era mais viva essas duas forças apareceram-me bruscamente como duas formas equivalentes de inércia.”⁴⁸

§

ZERO

Abandonado o objecto, abandonou-se com ele a pluralidade, a família, o outro. Agora, neste 2º grande momento, no domínio do corpo, verdadeiro e falso parecem fundir-se num só espaço, singular, o eu (ou o esse), sem simbologia moralizante, como absurdo. É o abandono moral para depois ser outra coisa do domínio da arte e não do domínio do moral.

Depois da dualidade moral clássica H. Almeida trabalha agora a possibilidade do uno. Estará a artista a resgatar o amoral para o seu trabalho, para si? Diferente do múltiplo, da totalidade, (diferente de três), diferente do par, da unidade e do seu oposto (diferente de dois), diferente de uno (diferente de um), estará a artista a trabalhar o zero, o nada? Tão estruturante como o todo. Serão estes últimos trabalhos (inTUS, 2005) uma possibilidade do todo: o zero como a totalidade. Zero igual a três.

Ou será este zero semelhante a outros zeros, zero enquanto ruptura-avanço noutra sentido, enquanto caos para outra ordem e, enquanto ordem, avanço moral?

48 H. Almeida in *Helena Almeida*, (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.



15 H. Almeida,
Sem Título, 1994-95



16 H. Almeida,
Seduzir, 2002

No início dos anos 80, aquando da entrada no 'negro', a ideia de zero como "re-descoberta de si própria" (E. de Sousa 1982 , s/p) parece ser o início desse novo percurso. E com a introdução do seu espaço de trabalho, do atelier, e particularmente a partir dos meados dos anos 90, com a conquista do atelier enquanto "território de grau zero" (P. Phelan 2005, 82), estará agora H. Almeida perante não uma nova ordem, mas uma nova coisa.

*"Há uns anos atrás, eu ainda estava presa ao plano da tela, à pintura: qual a natureza da pintura e todas essas questões conceptuais. Isso acabou; passei a estar sozinha no meio do meu atelier. Foi um salto noutra direcção."*⁴⁹

Ou esta procura efectuada pela artista durante o 3º grande momento de trabalhos pode ser lida como 'A' grande procura, não apenas da última década, mas de todo o seu percurso, na busca dessa "neutralidade" (C. Vidal 2000, 57). Pode ter sido sempre essa a busca, no sentido da moral ao amoral, num conjunto de crises/rupturas/caos para outras ordens. Ou pode H. Almeida estar agora perante uma outra coisa de um outro domínio, do domínio do absoluto, estritamente artístico.

§

49 H. Almeida in *inTUS Helena Almeida*, (Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2005), p. 61.

ATELIER

Os discursos críticos consideram o atelier como um elemento importante nas obras da artista: enquanto elemento compositivo, como elemento processual, de forte importância metodológica, como o lugar da criação e/ou como o campo de trabalho. De modo abstracto, por várias vezes, o atelier surge como metáfora:

“O atelier é na Obra de Helena Almeida muito mais que o espaço de trabalho. Muito mais do que o espaço onde se tira as fotografias, onde se atende telefones, onde se organiza dossiers, onde se desenha, onde se pensa.”⁵⁰

“O atelier na obra de HA não é o espaço do trabalho da artista. Pelo contrário, é o espaço que ela representa para pôr em causa o estereótipo do atelier, para pôr em causa o estereótipo das linguagens artísticas que ela vai confrontar a partir do momento em que abandona a pintura e passa a provocar a representação da pintura através da interacção do corpo, através de momentos accionais, de acções, de eventos que ela organiza que põem em causa a natureza da pintura enquanto resultado de um espaço de atelier.”⁵¹

“Todos nós estivemos, então, no atelier de Helena Almeida, mesmo sem nunca lá termos estado, porque todos somos, numa qualquer zona da nossa recôndita memória, aquela câmara que recorta uma fatia de uma habitabilidade.”⁵²

Funcionará o atelier de Helena Almeida como padrão, como modelo, como origem, para o seu trabalho e para si:

“[A]brir as portas do ateliê, escancarar o pensamento.”⁵³

“Tornar-me num desenho: o meu corpo ser um desenho; eu ser o meu trabalho; eu ser o meu trabalho — era o que eu perseguia.”⁵⁴

50 I. Carlos in *A Segunda Casa*, documentário de Óscar Faria, 2005.
51 J. Fernandes, Op. Cit.
52 D. Sardo in *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu*, (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004), p. 35.
53 D. Sardo in *Atlas, Helena Almeida e o uso do desenho*, (texto para catálogo, 2006), s/p.
54 H. Almeida in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998), p. 50.



17 H. Almeida, *Sem Título* (pormenor), 2003

O que faz mover essa busca pelo absoluto no percurso de H. Almeida, do zero ao todo, parece ser o atelier.

*"A materialidade da arquitectura do atelier torna-se numa espécie de território de grau zero, no qual a artista aprende a avaliar a sua viagem através dele e a partir dele."*⁵⁵

Será o atelier de Helena Almeida um espaço para a irracionalidade, para incongruências, contradições, não nexos? Será o atelier o lugar da criação, na esfera do divino, do extraordinário, do domínio da coisa, não explicável, não tangível?

*"Eu não quero criar teorias sobre o meu trabalho"*⁵⁶

Podemos questionar o que estará Helena Almeida a fazer quando, no vídeo de *inTUS*, se mostra a passear de joelhos no chão do seu atelier com os objectos do seu atelier ao colo, numa imagem capaz de nos remeter para o caminho de Cristo para o calvário com a cruz às costas. Estará a artista num exorcismo performativo, numa redenção moral? Será essa a salvação, a saída? Existirá saída? Será um momento de resgate, de si para consigo? Ou estará a artista, sem mais nem menos, apenas e só a fazer isso mesmo, a passear-se no atelier de joelhos no chão com os objectos do seu atelier ao colo? E o que quer a artista dizer quando, no documentário *"A Segunda Casa"* (2005) afirma: *"Aceitem-me assim, aceitem-me"*.

"Não tenho mais nada. Eu tenho-me. Não tenho mais nada e não vou fazer muito mais do que isto. Eu não quero fazer muito mais do que isto. Eu estou

55 P. Phelan in *inTUS Helena Almeida*, (Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2005), p. 82.

56 H. Almeida in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998) p. 56.

*aqui. Aceitem a minha intensidade. Aceitem-me assim. Aceitem-me*⁵⁷

Helena Almeida quer ser aceite. E depois de ser aceite? Terá Helena Almeida encontrado (ou conquistado) o absoluto, procura constante no seu trabalho? Isto é 'um' fim?

Em relação ao amplo número de questões que foram sendo colocadas e particularmente em relação a esta última questão, assim como outros discursos que não o artístico, também o discurso crítico, motivo de reflexão neste capítulo, parece mostrar insuficiências na procura de respostas.

*"[O]s discursos verbais sobre as poéticas visuais tendem a caracterizar-se por conflagradora insuficiência epistemológica, facto aliás bem sabido por respectivos autores [...]"*⁵⁸

Neste caso, o atelier pode ser entendido como coisa re-criada, quer pela herança que recebeu, quer pelo legado que está a construir.

Em Helena Almeida o atelier é terreno fértil.

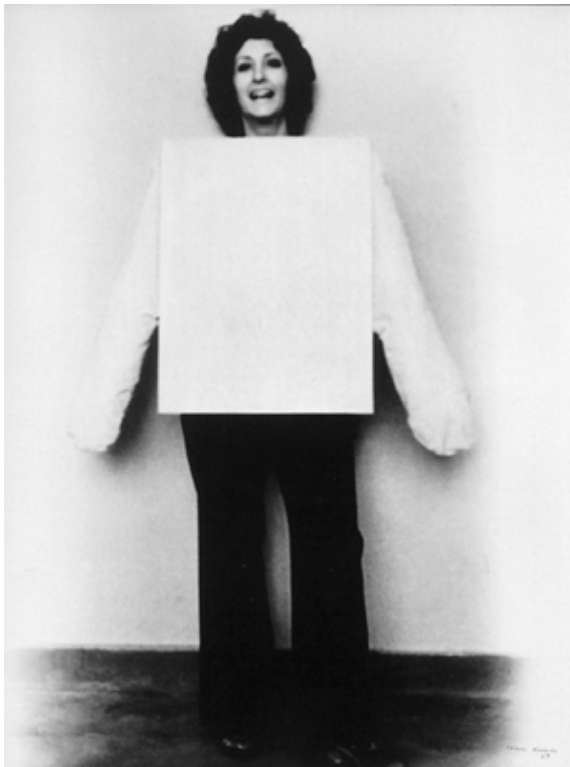
§

57 H. Almeida in, "A Segunda Casa", documentário de Óscar Faria, 2005.

58 F. Pernes in *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, (Porto: Fundação de Serralves, 1995), p. 13.

HELENA ALMEIDA POR OUTROS E POR MIM (síntese de ELA)

A obra de Helena Almeida pode ser dividida em três momentos distintos: o Objecto, a Artista e o Atelier. Embora distintos, esses três momentos não são estanques. Comunicam e partilham elementos comuns.



18 H. Almeida, *Tela Rosa para Vestir*, 1969



19 H. Almeida, *Tela Habitada*, 1976

“Tela Rosa Para Vestir” (fig. 18) e “Tela Habitada” (fig. 19) estão separadas por sete anos de diferença e expõem um conjunto de práticas recorrentes no seu 1º momento de trabalho, marcando de forma clara o discurso da artista nos anos 60 e 70. A insatisfação para com os limites do campo pictórico herdado e o questionamento das disciplinas tradicionais, levaram a autora a revestir o objecto artístico com um conjunto de questões que colocaram em causa não apenas a fisicalidade da obra de arte. A vontade de desmontar o objecto artístico é também a vontade de desmontar a arte. É a vontade de desorganizar para recomeçar outra construção, para transformar. O desenho desconstruído e habitado de H. Almeida é a destruição do edifício clássico e a conquista da liberdade de desenhar novas construções. Este é um traço transversal em todo o seu percurso: o zero como motor para novas experiências, numa contínua procura do seu lugar.

Cerca de 40 anos depois do 1º momento do seu percurso artístico, também hoje H. Almeida expõe a vontade de combinar/unificar artista e objecto artístico. O desejo de ser tela, a vontade de ser suporte, suporte para si própria, suporte e centro da sua linguagem.

A Helena que veste a tela em 1969, a Helena que habita a tela em 1976, é a mesma artista que em 2005 se passeia pelo seu atelier com os objectos do seu quotidiano artístico ao colo.

Aqui, no 1º momento de trabalhos, como no 2º momento de trabalhos, e como hoje, no 3º momento do seu percurso artístico, artista e obra fundem-se num só corpo.

H. Almeida parece combinar-se enquanto autora com os demais elementos que povoam as suas imagens, e seu imaginário. Nas suas obras a artista ganha outro estatuto que não o de autora: concorre consigo própria para se transportar de criadora para criatura. Ultrapassa-se a si própria no desejo de ser coisa autoral, no desejo de ser. E é-o essa outra coisa do domínio do artístico.



20 H. Almeida, *Pintura Habitada*, 1975

A dualidade de ser uma coisa e outra, de estar em dois espaços, “de viver um sonho em duas direcções” (H. Almeida 1978, s/p), encontra-se profundamente desenvolvida no 1º momento do seu percurso, particularmente durante a década de 70. A habitabilidade da pintura, a habitabilidade do objecto artístico, contêm esse duplo espaço. Um lado e outro. O lado de cá e o lado de lá. Uma coisa e o seu oposto. O verdadeiro e o falso, moral, familiar, íntimo. A “Pintura Habitada” é esse espaço onde a artista vibra de lado para lado. O objecto é a película que divide os dois espaços. O objecto é ainda o seu centro.

Já antes de 1970 os trabalhos de H. Almeida pareciam reclamar para si outro espaço que não o rectângulo bidimensional da tela. A própria tela parecia um espaço exíguo para as experiências da artista e, a partir dos anos 70, os seus trabalhos ganham um conjunto de títulos que assinalam bem as suas preocupações: “Pintura Habitada”, 1974; “Desenho Habitado”, 1975; “Tela Habitada”, 1976. Aquilo que se tornou objecto de

reflexão, aquilo que foi objecto de habitabilidade, foram os suportes tradicionais de representação. Aquilo que essa habitabilidade experimentou foram os limites desses suportes, enquanto suportes clássicos de representação.

Se até aos anos 70 a artista parecia manifestar-se 'contra' o quadro familiar, até aos anos 80 a artista parecia manifestar-se 'contra' os limites da representação. Em ambos os casos a atitude parece ser reactiva, dualista, pró-objecto.

Durante a década de 80 deixa de ser importante destruir o suporte ou desmontar os seus mecanismos internos. Deixa de ser importante reagir perante o médium. Passa a ser importante agir perante si.

O negro surge como luto para com o outro e como grande exorcismo para consigo própria. Os trabalhos negros podem ser lidos como algo que alastra da artista virada ao contrário, como representação do avesso de Helena Almeida, como o seu interior, ela mesma, a artista, agora sem dentro e sem fora. Sem dualidades, apenas negro.

Elimina definitivamente a cor, fotografa o corpo inteiro, muda o tamanho e a escala, modificando assim o registo imagético. Trata-se não de uma fotografia enquanto registo/documento da sua relação com o objecto. A relação é agora com o espaço e a fotografia/imagem reveste-se agora de fortíssimo carácter plástico.

Helena Almeida empenhou-se em destruir uma realidade exterior a si para, grata e aliviada, passar ela própria a construir a realidade a questionar. Depois do objecto habitado, H. Almeida usa o espaço do seu corpo como o lugar da sua habitabilidade. Sem dentro e sem fora, sem o lado de cá e o lado de lá, sem verdadeiro e sem falso, sem dualidades e sem moralismos, a artista abandona o outro para se recolher nela própria.

"Esses caminhos não os esgotei, abandonei-os com muito boa consciência"⁵⁹

"Desapareceu a noção de fim e de princípio"⁶⁰

"Nova ordem de coisas"⁶¹

O negro marca o início de uma segunda etapa e o limite de um primeiro momento, uma passagem com "um misto de gratitude e de alívio" (H. Almeida 1982, s/p) para um momento de "abandono e solidão" (H. Almeida 1982, s/p).

"[Na década de 80] senti-me obrigada a endurecer a minha posição, a resistir, a defender o meu projecto"⁶²

59 Helena Almeida in Frisos, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987), s/p.

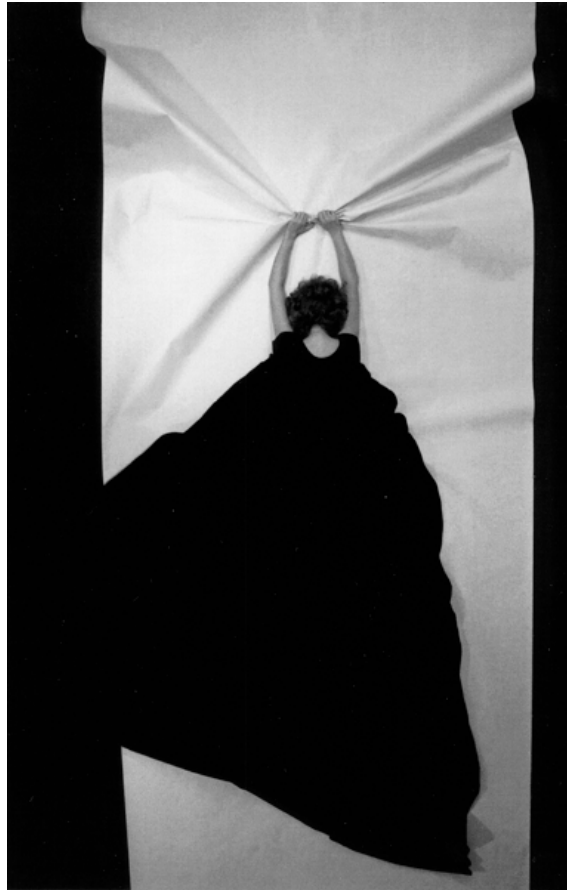
60 ibid.

61 ibid.

62 Helena Almeida (entrevista de M. de Corral) in *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 27.

*"O sonhar e o morrer passam-se em solidão"*⁶³

Ainda assim, esse momento de luto e de solidão, esse caminho penoso, levou a artista a radicalizar o seu discurso artístico permitindo-lhe, também assim, uma maior liberdade.



21 H. Almeida, *Ponto de Fuga*, 1982

Mais que uma desconstrutora de uma realidade exterior, H. Almeida passou a ser ela mesma a construtora da realidade a questionar. Passou a ser ela própria quem estava em causa nos seus trabalhos: não o objecto, sim o autor, não a obra, sim a artista. Este momento de crise pode ser lido como catalisador para outras vontades, para a vontade da artista enquanto grande motivo, para o seu re-posicionamento perante si própria, para a vontade do absoluto, para si enquanto elemento absoluto, centro, uno.

Depois deste período, lentamente, H. Almeida assume a imagem do seu atelier na sua obra quer como suporte ("*Entrada Negra*", 1995; "*Sem Título*", 1996; ...), quer como fundo ("*Voar*", 2001; "*Seduzir*", 2002; ...), quer como forma ("*Rodapé*", 1999; "*Sem Título*",

⁶³ Fernando Pernes in *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, (Porto: Fundação de Serralves, 1995), p. 14.

2003; ...). O atelier, de diversas formas transversal no seu trabalho, ganhou agora um papel não só estruturante, como se tornou uma presença perceptível, visível, clara. Parece ter passado a grande tema, a centro. O atelier, à vista, tornou-se manifesto.

Em “Dentro de Mim”, 2000 (fig. 22, 23) aquilo que se passa é justamente o atelier e a artista. E passa-se concretamente pela superfície do espelho, espelho como grande entrada para o mundo autoral. O atelier parece entrar por essa abertura para dentro da artista. A artista parece deixar passar o atelier para o seu interior.



22 H. Almeida,
Dentro de Mim, 2000



23 H. Almeida,
Dentro de Mim, 2000

Nas suas primeiras exposições aquilo que a artista apresentava era uma encenação dos limites da pintura. Nos últimos trabalhos a construção que H. Almeida revela parece coincidir com a própria autora. A artista parece apresentar-se a si própria, no espaço do seu atelier, como a grande construção, sendo simultaneamente sujeito, artista e objecto.

“Helena Almeida, mais do que criar obras especificamente para um lugar ou um sítio, parece antes afirmar que o lugar é o atelier e o atelier é o seu mundo.”⁶⁴

Ela, obra e/ou motivo e o seu atelier motivo e/ou obra exibem-se como um grande edifício, como um grande elemento plástico, como o seu novo/diferente grande quadro pictural. Depois do objecto, externo, dual; e depois de si própria, dentrior, una; agora o atelier, nem múltiplo nem uno: o zero, o todo.

64 I. Carlos in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998), p. 26.



24 H. Almeida, *Sem Título* (pormenor), 2003

Objecto-artista-atelier: guiada pelo processo, parece ter sido este o caminho desenhado pela artista.

O objecto: dualidade moral, moral enquanto um conjunto de regras consideradas como universalmente válidas, numa reacção contra o outro, dentro das regras do outro, exterior a si.

A artista: unidade imoral, imoral não como desprovido de princípios de moral mas sim no sentido de forçar e transgredir os princípios da moral vigente ao encontro da sua verdade íntima, da sua micro-realidade, da sua interioridade.

O atelier: zero amoral, apartado, desinteressado e vazio da noção dos princípios da moral. Trata-se de outra coisa, não do domínio do bem ou do mal, mas do domínio da arte enquanto território vago, inconstante, incerto, indeterminado, não definido nem preenchido. Do domínio da arte enquanto território não comprometido ou não ocupado. Zero como vago enquanto disponível. Amoral como aberto enquanto livre.

*"O artista ou o que queira chamar-lhe não tem nada que agradar, e muito menos reproduzir aquilo que esperam dele"*⁶⁵

*"Podia inventar uma quantidade infinita de teorias para justificar isso. Mas sinto sempre que a estaria a enganar: as palavras são sempre paralelas, são sempre outra coisa."*⁶⁶

*"Eu não quero elaborar teorias sobre o meu trabalho, não quero reduzi-lo a palavras"*⁶⁷

O processo da moral à amoral leva Helena Almeida a transformar a herança num legado. O atelier antes herdado é agora o atelier legado. O mesmo espaço físico foi reconstruído pela autora numa outra unidade temática. Num outro lugar de criação?

65 E. de Sousa in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.

66 H. Almeida (entrevista de I. Carlos) in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998), p. 56.

67 *ibid.*

Que atelier é esse que resta do trabalho de Helena Almeida: é um novo atelier enquanto é nova a abordagem ao precedente (e dentro dessas regras, dentro das regras do anterior) ou é um atelier diferente, diferente enquanto ruptura com o precedente, enquanto instável.

Ou será que o atelier que resta do trabalho de Helena Almeida não é nem um novo atelier, nem um atelier diferente, mas um outro atelier, um outro paradigma para o lugar da criação? Será o atelier, o de Helena Almeida ou outro, esse espaço informe, lugar do momento zero da criação, de onde nasce a primeira forma, o elemento construtivo primordial, estrutura do edifício criativo, organismo essencial?

Como em “Serial B”, trabalho teórico/prático realizado no âmbito da disciplina de Arte Ciência e Tecnologia, no contexto do primeiro ano de estudos deste mestrado e motor para algumas das questões levantadas com o trabalho de investigação “O Lugar da Criação”⁶⁸: “Quem é o artista, o que é a obra e existe realmente um espectador? E qual o lugar da criação?”⁶⁹. Ainda, no mesmo trabalho de investigação, e sobre os novos objectos media interactivos, Roy Ascott considera que “A arte, que esteve tão preocupada com o produto final, com uma finalidade estética, [...] mostra-se agora preocupada com o processo de emergência, de ‘coming-into-being’. [...]”⁷⁰ — Será esta a importância do atelier a importância de acto de emergir, do processo de originar-se, de ‘tornar-se em ser-se’? “Os novos objectos media interactivos funcionam construindo-se. Vão sendo construídos com o artista, a obra e o espectador fundidos no interior dessa construção.”⁷¹ — Cumprirá o atelier, qualquer que seja o atelier, o papel do lugar onde as coisas passam a ser do domínio da arte? “A importância do objecto artístico parece ser a importância da construção do objecto artístico.”⁷² — Será o atelier, qualquer que seja o atelier, de facto, o lugar da criação artística?

E a quem vai H. Almeida legar o seu atelier? Ou quem vai herdar o atelier de H. Almeida? Esse mesmo espaço e esse outro lugar, esse outro território revestido de outros sentidos, prontos para outras negações, para outras crises. Ou será o atelier legado por Helena Almeida igual ao atelier herdado do seu pai, um mesmo território próprio para as mesmas crises?

§

68 F. Cardoso Lima e R. Oliveira, *O Lugar da Criação*, (Aveiro: 4º SopCom/Universidade de Aveiro, 2005).

69 *ibid.*, p. 95.

70 *ibid.* p. 102.

71 *ibid.* p. 102.

72 *ibid.* p. 102.

2

2 ELES (os ateliers e as obras)

O Atelier de Helena + O Atelier de Francisco	65
O rasgo de Lucio Fontana	67
O mundo de Alice	72
O covil de Franz Kafka	74
O "Red Room" de David Lynch	77
O irreal, o surreal e o meta-real além do rasgo de Fontana (síntese de ELES)	81

O ATELIER DE HELENA + O ATELIER DE FRANCISCO

H. Almeida usa, em diferentes momentos do seu percurso, o mesmo mecanismo, o mesmo impulso, o mesmo grande tema.

*"Em pequena com cinco-seis anos, ia espreitar atrás dos quadros, das telas, para saber o que estava lá atrás, achava que devia haver qualquer coisa de obscuro nas costas."*⁷³

*"O que me interessa é sempre o mesmo"*⁷⁴

O que procurava Helena Almeida quando, em pequena, espreitava atrás dos quadros? Acreditava que havia algo mais do que a superfície da tela? Julgava existir um outro espaço escondido por trás do plano visível? Era isso que a fazia procurar esse outro território, esse lugar metafísico? E hoje? É a mesma procura que faz H. Almeida avançar no seu percurso criativo?

Ao avesso da tela e à desconstrução da obra de um primeiro momento, justapõem-se posteriormente a entrada no negro e, mais recentemente, a vivência do atelier. Pelo seu percurso artístico parece existir um progressivo abandono da realidade exterior perante a afirmação cada vez mais clara de uma outra realidade, da realidade do objecto artístico. Parece haver a esperança de que algo exista para além da fisicalidade do objecto e parece não necessitar de fazer. Parece bastar-lhe ser, ser no atelier.

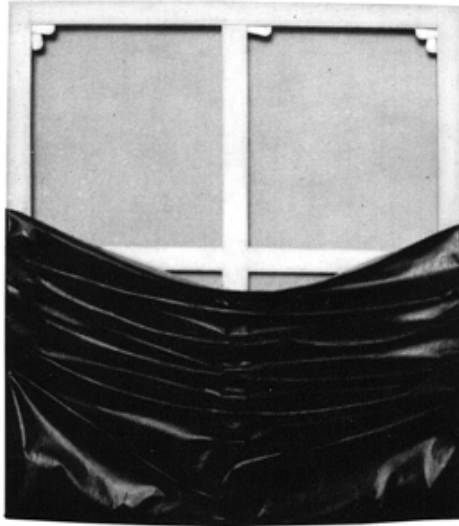
*"Cheguei a uma conclusão: Tenho-me a mim, só, só a mim, e quanto menos fizer melhor."*⁷⁵

73 H. Almeida (entrevista de I. Carlos) in *inTUS - Helena Almeida*, (Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2005), p. 56.

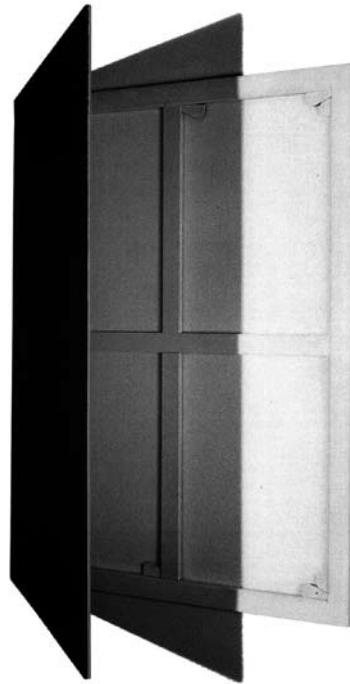
74 H. Almeida in *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu*, (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004), p.11.

75 H. Almeida in, *A Segunda Casa*, documentário de Óscar Faria, 2005.

Parece a procura da artista tratar da metafisicalidade:

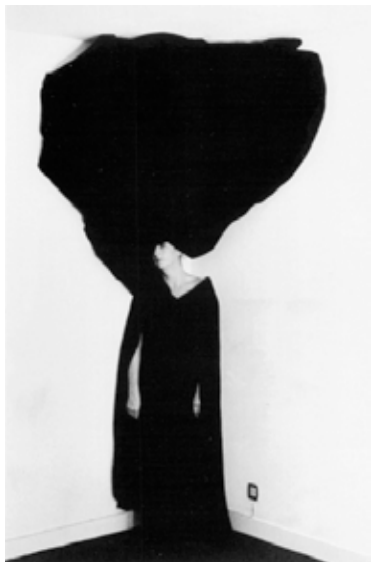


25 H. Almeida, *Sem Título*, 1969



26 H. Almeida, *Sem Título*, 1968

-Primeiro a expectativa de que algo se manifesta para além da superfície da tela, para além do plano bidimensional da pintura;



27 H. Almeida, *A Casa*, 1982



28 H. Almeida, *O Perdão*, 1993

-Depois a passagem (ou transporte) de si própria para um lugar abstracto, indefinido, negro;

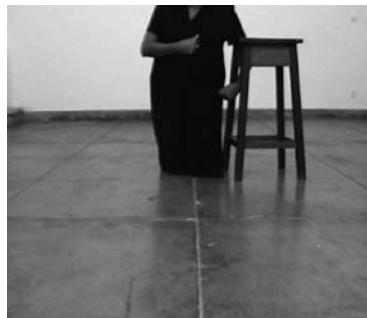


29 H. Almeida, *Dentro de Mim* (pormenor), 1998

-Por fim a conquista do atelier como o seu lugar, o seu mundo, a sua grande construção.



30 H. Almeida,
Dentro de Mim (pormenor), 1998



31 H. Almeida,
A Experiência do Lugar II
(fotograma), 2004

O grande tema transversal (ou essa meta-obra) parece estar no lado de lá do objecto, além de todo o objecto que é a superfície pictórica, parece estar no espaço, no outro espaço de L. Fontana, no espaço irreal de liberdade da Alice de L. Carroll, no espaço surreal do absurdo de F. Kafka, no meta-espaço amoral lynchiano do “Red Room” de Twin Peaks.

§

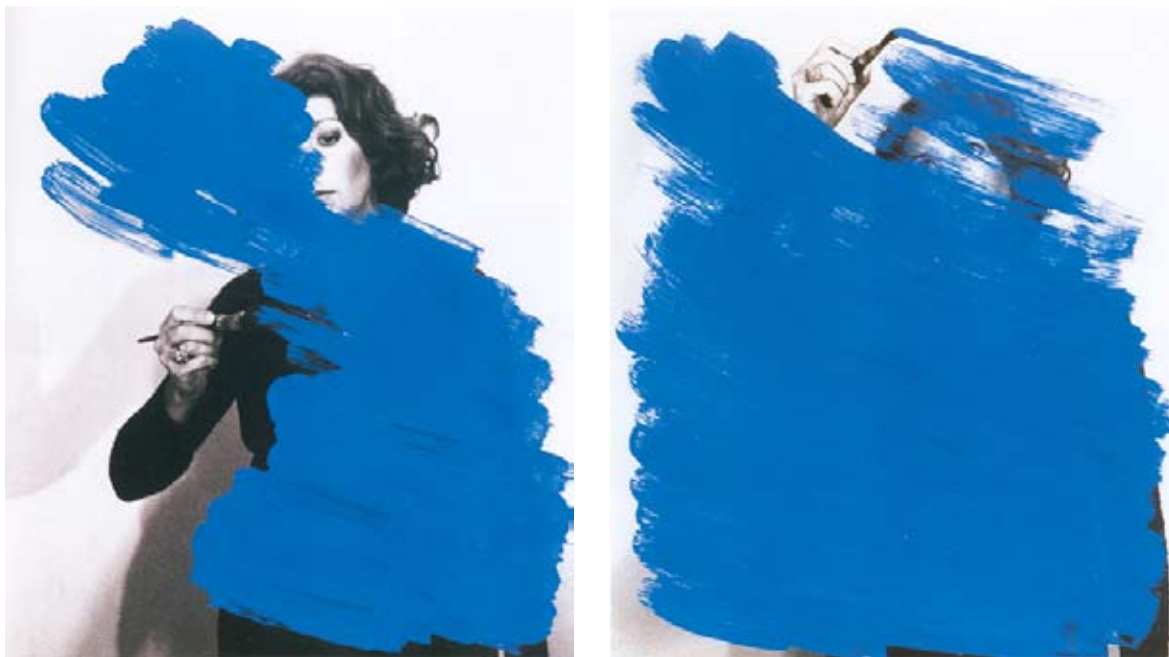
O RASGO DE LUCIO FONTANA

Até ao final da década de 70 Helena Almeida questionou a forma da obra de

arte: os seus mecanismos de representação, a sua fisicalidade, a sua finitude objectual. No início dos anos 80 abandonou esses problemas centrando o foco da sua prática em si própria inserida agora num espaço abstracto.

Para o processo de transição de H. Almeida, dos anos 70 para os anos 80, do 1º para o 2º momento, os trabalhos de Lucio Fontana tiveram uma particular relevância. Fontana contribuiu para a transferência das atenções do exterior da artista para dentro de si própria, de um para outro território, deslocando-se de fora para dentro, de uma para outra dimensão. O “Conceito Espacial” de Fontana surge como “uma intuição de um outro lugar” (D. Sardo 2004, 19). Fontana ajudou a transformar o percurso de H. Almeida.

Helena Almeida centra a atenção no plano pictórico, na fina película que divide dois espaços e salienta a tensão contida nesse território, apresentando ambos os lados. A representação da artista “a pintar para a frente” (H. Almeida 1998, 48) parece ser a representação da tensão do pincel sobre a fronteira de ambos os lados. Helena Almeida situa-se num e noutro. Passa de lá para cá e de cá para lá.



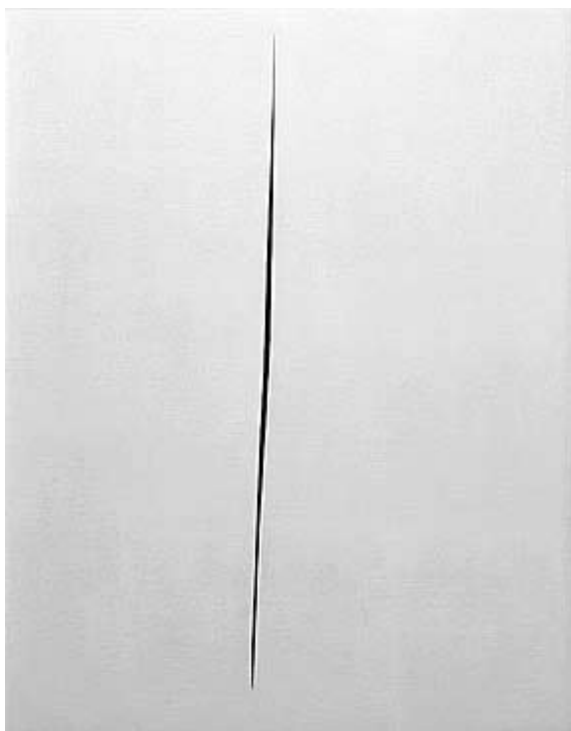
32 H. Almeida, *Pintura Habitada* (pormenor), 1976

Manipula essa película em ambas as margens de um mesmo território físico. O *Rasgo de Fontana* é o lugar por onde, definitivamente, a artista passa para outra dimensão, para outro universo.

Este corte no plano da pintura encarado, ainda assim, como pintura, torna-se

numa dupla abertura para outra dimensão pela “(...) força da percepção de que o plano da pintura admitia a sua violação como um dispositivo ainda seu” (D. Sardo 2004, p. 19) e pelo próprio espaço deixado em aberto no plano pictórico.

“[É] como se qualquer coisa se tivesse aberto à minha frente (...) como um outro espaço que se abre, literalmente, fisicamente, na superfície da tela.”⁷⁶



33 Lucio Fontana,
Concetto Spaziale - Attesa, 1964-65



34 H. Almeida,
Sente-me (pormenor), 1979

⁷⁶ H. Almeida in *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu*, (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004), p.19.



35 H. Almeida, *Corte Secreto*, 1981

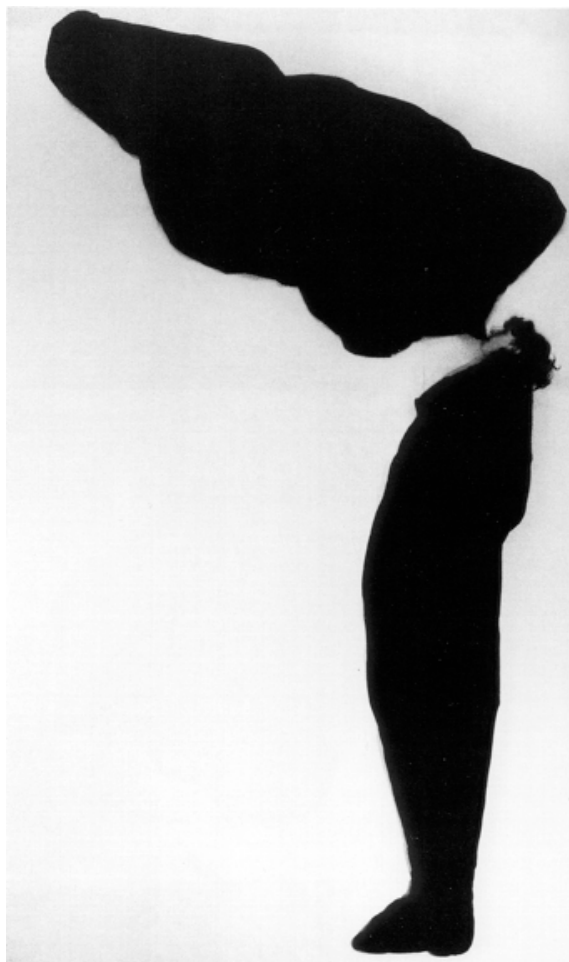
É esta a importância fundamental de Fontana no seu percurso artístico: o rasgo na tela como uma passagem secreta para uma outra realidade, outra ficção.

Entre estes dois espaços (o espaço físico e o espaço metafísico) está uma fina película plástica que divide duas realidades. Até aos ao início dos anos 80 o trabalho de

H. Almeida referência-se nessa película. Cá ou lá o espaço de trabalho da artista é o físico. A partir dos anos 80 H. Almeida vai trabalhar nem cá nem lá: vai trabalhar além dessa película, vai trabalhar o lugar metafísico.



36 H. Almeida, *Ouve-me* (fotograma), 1979-80



37 H. Almeida, *Dias Quasi Tranquilos*, 1983

É da mesma boca que em 1980 tenta ultrapassar essa película que em 1983 sai uma enorme mancha negra.

Em a “À Tua Frente” (fig. 38), as questões levantadas são em tudo semelhantes. Esta obra *site specific*, constituída por um objecto (espelho interactivo) montado numa casa de banho, trata justamente dessa fina película contida na obra de arte:

“Quando procuramos o nosso reflexo num espelho, mais que à nossa imagem, procuramos algo. E desejamos encontrar algo. [...]”

Num primeiro momento, esta instalação funciona pela identificação, por parte do observador, do objecto apresentado como Um Espelho. Esse reconhecimento arrasta consigo a construção de uma expectativa. Falamos aqui num primeiro espaço, aquele que vai do sujeito até à superfície espelhada.

Num segundo momento, é pela quebra da expectativa construída à volta

do objecto que reconhece como Um Espelho, que o sujeito encontra O Espelho. Com ele encontra outra dimensão, inusitada, extraordinária. Falamos aqui num segundo espaço, aquele que vai para lá da superfície espelhada. [...] [em “À Tua Frente”] as preocupações dividiram-se em 3 níveis:

- a superfície de reflexão, entendida como uma fina pele que comprime em si dois territórios;*
- o espaço físico que se encontra até à superfície de reflexão;*
- o espaço meta-físico que se encontra para lá da superfície de reflexão.”⁷⁷*



38 F. Cardoso Lima e T. Restivo, *À Tua Frente* (vista geral da instalação), 2006

Contudo, estes três níveis de entendimento são despoletados pela fisicalidade do próprio objecto que redirecciona a atenção do observador para a envolvente. Uma envolvente que é elástica, senão dinâmica.

Foi para essa outra dimensão que a Helena se dirigiu? É esse o tal outro lugar para o qual o “Corte Secreto” (fig. 35) rasga passagem? Existe, afinal, um corte secreto nos seus trabalhos? Existe um corte secreto nos objectos artísticos?

§

O MUNDO DE ALICE

“María de Corral: Gostaria de incidir no tema do seu corpo, sempre sujeito das suas imagens, na fotografia como média e o seu atelier como sempre como espaço. Não sentiu nunca a necessidade de sair do seu atelier, de se fotografar num lugar alheio, de ser fotografada por alguém alheio à sua própria obra, à sua própria vida?

Helena Almeida: Sim, pensei nisso... mas era um tremendo disparate... porque ia contra o meu mundo, contra tudo o que eu queria fazer. O meu mundo é

77 F. Cardoso Lima e T. Restivo, *À Tua Frente* (press-release/apresentação), (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006), s/p.

o meu corpo, não sei como explicar isto melhor... qual é o meu mundo... é difícil explicar com palavras. O meu mundo é o meu corpo, e é o meu corpo dentro do meu atelier, e o meu corpo é o meu atelier são os meus objectos de trabalho.”⁷⁸

Aquilo que se passa com a Alice de L. Carroll⁷⁹ no País das Maravilhas é em tudo semelhante ao que se passa com H. Almeida no seu atelier. Ela, no país das maravilhas, ultrapassa os limites do corpo, estica para um tamanho gigantesco e encolhe para um tamanho mais pequeno que realmente o seu. E assim mais pequena entra por uma pequena porta para um outro lugar. É a própria artista que se identifica com a Alice, quer na passagem para o lado de lá, para o país das maravilhas, quer enquanto corpo ficcional:

“É isso, a passagem. Mas também ultrapassar os limites do corpo. Olhamos para o corpo e o corpo termina de repente nos pés, nas mãos, acaba ali. (...) De repente termina.”⁸⁰



39 J. Tenniel, (ilustração para “Alice no País das Maravilhas”, L. Carroll, 1865), 1866

“Helena Almeida, mais do que criar obras especificamente para um lugar ou um sítio, parece antes afirmar que o lugar é o atelier e o atelier é o seu mundo.”⁸¹

Também como Alice, o mundo de Helena Almeida não é apenas o seu corpo. É o seu corpo, casa de si própria, dentro do seu atelier, casa do seu corpo. E sobre esse lado de lá:

Nesse território da ordem e da desordem, da lógica e da ilógica, particularmente, nesse território do *non-sense*, Carroll partilha com Helena um mesmo espaço, esse espaço de liberdade.

78 Helena Almeida (entrevista de M. de Corral) in *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, 2000), p. 31.

79 Charles Lutwidge Dodgson (Daresbury, 1832 - Guildford, 1898). Enquanto escritor adopta o pseudónimo de Lewis Carroll.

80 H. Almeida (entrevista de I. Carlos) in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998), p. 56.

81 I. Carlos in *Helena Almeida*, (Milão: Electa, 1998), p 26.

Com Carroll está em jogo o universo onírico, o sonho e a exploração dos limites do real. Lê-se em “Alice do Outro Lado do Espelho”, no capítulo VIII, com o título “Fui Eu Que Inventei”:

“‘Final não estava a sonhar’, pensou, ‘a não ser... a não ser que todos façamos parte do mesmo sonho.’”⁸²

Em H. Almeida ajusta-se bem a metáfora do sonho da “Alice no País das Maravilhas”⁸³ e da “Alice do Outro Lado do Espelho”⁸⁴, nesse território de impossibilidades, ou de todas as possibilidades, num espaço imaginário de fronteiras não claramente definidas.

§

O COVIL DE FRANZ KAFKA

O texto “Der Bau” (“O Covil”, 1923-24) de Franz Kafka, escrito na primeira pessoa, remete-nos para uma toca, um lugar por baixo da terra, de múltiplas conexões, orgânico. Para Kafka, n’“O Covil”, a sua criação, o seu objecto parece coincidir com a própria concepção dessa toca. A toca, ela própria, essa ilha, enquanto construção, constitui-se como uma desconstrução do lugar clássico.

“Em Kafka, a vida quase se confunde com a obra e a obra pouco mais é do que a transposição da vida noutro registo - o metafísico. [...] Kafka tornou-se, de forma irremediável, um mundo de reserva e de isolamento: uma ilha dentro da família, que, por sua vez, era uma ilha dentro da comunidade judaica de Praga, comunidade que era uma ilha dentro da antiga capital da Boémia, capital provinciana da carcomida monarquia austro-húngara. No meio desta série de ilhas concêntricas, Kafka funcionará como a sua consciência, o seu juiz, o seu acusador e o seu réu.”⁸⁵

“[Kafka avança] para o interior de si mesmo.”⁸⁶

Na toca há “qualquer coisa de incompreensível” (Kafka 1990, 35), ilógico, para-

82 Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson), *Alice do Outro Lado do Espelho*, (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2007), p. 111.

83 Original de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) em 1865 “Alice’s Adventures in Wonderland”.

84 Original de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) em 1871 “Through the Looking-Glass, and What Alice Found There”.

85 M. Antunes in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 11º volume, (Lisboa: Verbo, 1992), coluna 1014.

86 *ibid.*

doxal, e, tal como Kafka, também H. Almeida avança para essa ilha, para esse interior, para o interior de si mesma. É esse espaço de múltiplas possibilidades, contradições, incoerências, que H. Almeida conquista com a entrada no negro, pós finais dos anos 70. É esse espaço sem moral, sem razão, e simultaneamente um espaço de uma coisa e do seu contrário, do verdadeiro e do falso, ou melhor, um espaço sem verdadeiro e sem falso.

E é esse espaço que interessa aqui enquanto grande construção. Como na toca de Kafka, o atelier é também a sua construção. Construir um atelier como um espaço de criação é também reclamar a possibilidade de absurdo para esse espaço. O universo abstracto de Fontana (e o lugar onírico de Carroll) tornam-se no lugar absurdo de Kafka.

"[T]udo pode acontecer, porque não?"

"No meu pedaço de terra todos os sonhos são permitidos"⁸⁷

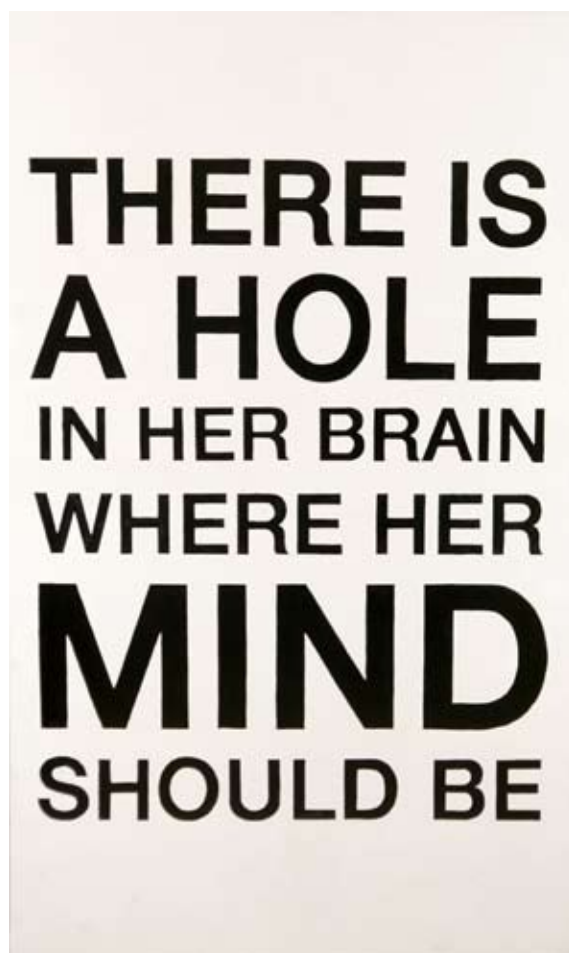
E sobre essa experiência de H. Almeida:

"Viver o negro foi ainda uma experiência de expansão num espaço incontrolável e vivo. Foi como se o meu interior fugisse para as extremidades do meu corpo e sem mais refúgio, saísse, ramificando-se e espalhando-se para um exterior indeterminado."⁸⁸

Será a toca o lugar do criador? Será a toca o atelier do artista? Será a construção dessa toca o grande quadro, a coisa?

87 F. Kafka, *O Covil*, (Lisboa: Publicações Europa-América, 2ª edição, 1990), pp. 18, 46.

88 H. Almeida (em 1982) in *Helena Almeida*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), s/p.



40 F. Cardoso Lima, *Her Brain* (pormenor), 2002

Em “There is a hole in her brain where her mind should be” (fig. 40), este buraco refere-se justamente àquilo que lá não se encontra. A outra coisa, ou melhor: a não-coisa.



41 F. Cardoso Lima,
The Hole, 2004



42 F. Cardoso Lima,
Untitled, 2004



43 F. Cardoso Lima,
Untitled, 2004



44 F. Cardoso Lima,
Untitled, 2004



45 F. Cardoso Lima,
Untitled, 2004

Também na série de trabalhos “The Hole” (F. Cardoso Lima 2004) aquilo que é objecto de trabalho é a não-coisa. Essas manchas informes sobre fundos monocromáticos (particularmente quando as manchas brancas se sobrepõem aos fundos também brancos) tratam dessa ausência, desse espaço conquistado pela pintura para lá do visível, tratam também dessa possibilidade.

Se “À Tua Frente” (fig. 38) trabalha a película que divide o lado de cá e o lado de lá, “Her Brain” (fig. 40) trata daquilo que não está no lado de lá, a não-coisa no território além físico. Como no território metafísico d’“O Covil” kafkiano, também a série “The Hole” (fig. 41-45) conduz a parte nenhuma. E o que lá se encontra: o lugar onde esteve algo.

“Arranjei um covil e parece que me saí bem. Do exterior vê-se apenas um grande buraco, mas na realidade esse buraco não conduz a parte nenhuma.”⁸⁹

§

O “RED ROOM” DE DAVID LYNCH

Ao corte secreto, recrutado para aqui pela mão de L. Fontana, cola-se o *final cut* apontado por D. Lynch como a ferramenta de todas as possibilidades. Reclamar o *final cut* para um cineasta é reclamar a liberdade criativa para a conquista do objecto artístico.

“Se fazemos aquilo em que acreditamos e falhamos é uma coisa: continuamos a poder viver connosco próprios. Mas se não fazemos aquilo em que

89 F. Kafka, *O Covil*, (Lisboa: Publicações Europa-América, 2ª edição, 1990), p. 17.

*acreditamos é como morrer duas vezes. É muito, muito doloroso.*⁹⁰

Se por um lado Fontana rasga a passagem, se Carroll povoa esse universo, se Kafka molda esse espaço, Lynch pinta-o de vermelho, vermelho fogo, sangue, ódio, vida, inocência, amor, origem, paixão, pureza, morte, vermelho visceral ou apenas vermelho.

*“Eu venho da pintura. E um pintor não tem essas preocupações. Um pintor pinta uma pintura. Ninguém nos diz: -Tens que mudar aquele azul.”*⁹¹

A narrativa e os códigos usados e atribuídos pelo realizador aos seus objectos são inverosímeis e fazem sentido apenas nessa outra realidade. E sobre essa outra realidade, e sobre os personagens que habitam essa outra realidade, atenda-se, por exemplo, ao Agente Cooper, detective em Twin Peaks, e a BOB, estranho personagem que circula à volta de Laura Palmer:

*“No final, Cooper pode até conseguir o seu objectivo de unidade e totalidade, embora não no mundo classe média da cidade de Twin Peaks, mas noutra zona abstracta que vai para além das definições (académicas).”*⁹²

*“BOB, contudo, não se inscreve nesse tipo de sistema. Ele funciona de acordo com outro conjunto de códigos, um sistema que se esconde para além da compreensão humana.”*⁹³

Em ambos os casos, como sempre, David Lynch parece recusar uma definição clara para a realidade, antes, parece procurar essa outra coisa não real, essa meta-realidade:

“Lynch não pretende necessariamente que o público realmente compreenda o que ele diz. Como o próprio refere: ‘É-me incómodo falar sobre as coisas e os

90 D. Lynch in *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*, (Nova Iorque, Tarcher, 2006), p. 59, (tradução livre de F. Cardoso Lima).

“If you do what you believe in and have a failure, that’s one thing: you can still live with yourself. But if you don’t, it’s like dying twice. It’s very, very painful.”

91 *ibid.*, (tradução livre de F. Cardoso Lima).

“I came from painting. And a painter has none of those worries. A painter paints a painting. No one comes in and says, “You’ve got to change that blue.”

92 Andreas Blassmann in *The Detective in Twin Peaks*, (Freiburg University, 1999) <<http://www.thecityofabsurdity.com/papers/detective.html>> @ 23.6.2007, (tradução livre de F. Cardoso Lima).

“In the end, Cooper might even reach his goal of unity and totality, although not in the middle class world of Twin Peaks, but in another abstract zone that goes beyond (an academic) definition.”

93 *ibid.*, (tradução livre de F. Cardoso Lima)

“BOB, however, does not fit into that kind of a system. He functions according to another sign system, a system that lies beyond human understanding.”

significados. É melhor não saber muito sobre aquilo que as coisas são.' (Lynch).⁹⁴

Na sequência em que Lil (apresentada de vermelho e com uma rosa azul pregada no vestido) revela uma mensagem codificada numa espécie de dança, mais tarde decodificada pelo receptor, percebemos a complexidade, ou a simplicidade, do discurso criativo do realizador. Que vermelho é esse? Que azul é esse? Quem é Lil?



46-52 D. Lynch, *Twin Peaks - Fire Walk With Me* (fotogramas), 1992

Existe em D. Lynch um território ambíguo, uma outra esfera que funciona de forma diversa, que “não faz sentido de forma ordinária” (Blassmannm 1999, s/p). Um espaço que não funciona de acordo com os princípios, nem morais, nem imorais. E os objectos resultantes do trabalho de Lynch aparecem-nos assim: dissolutos, dispersos, descontínuos e enigmáticos, assombrosos, misteriosos, incompreensíveis. A instabilidade do seu trabalho é a de quem interrompe a coerência das coisas:

“[A] ansiedade espacial, a desordem temporal, a ruptura do laço casual, a insustentável ligeireza das personagens...”⁹⁵

Os códigos e a narrativa lynchiana parecem partilhar, extraordinariamente, os princípios amorais. “A partir do momento em que a câmara começa a trabalhar, tudo se torna possível, contável” (Astic 2005, 20).

É neste sentido, pela conquista de todas as possibilidades, que os objectos artísticos de Lynch reclamam para si o território da criação artística. O “Red Room” de Twin Peaks funciona como esse lugar: o atelier.

94 *ibid.*, (tradução livre de F. Cardoso Lima)

“Lynch doesn’t want the audience to necessarily figure out what it means. As he says, ‘It makes me uncomfortable to talk about meanings and things. It’s better not to know so much about what things mean.’ (Lynch)”

95 Guy Astic, *Twin Peaks - Os Últimos Sete Dias de Laura Palmer* (livro de DVD), (S. João da Madeira: Prisvideo, 2005), p. 20.



53-55 D. Lynch, *Twin Peaks - Fire Walk With Me* (fotogramas), 1992

Não se trata do verdadeiro/falso, do bem/mal, não se trata da dualidade. Não parece tratar-se, sequer, da unidade, da afirmação de algo, uno. No quarto vermelho lynchiano (o de Twin Peaks que é o mesmo de "Erasehead" (1976), "Lost Highway" (1997), "Mulholland Drive" (2000), etc...), nesse seu atelier, tudo parece poder ser, apenas.

Também na série "Monsters" (F. Cardoso Lima 2002) aquilo que se revela reveste-se de múltiplas leituras. Nos quadrados de 40cm as manchas vermelhas escorridas sobrepõem-se em diversas camadas e apresentam-se invertidas. A palavra "monster" surge num conjunto de trabalhos dessa série.



56 F. Cardoso Lima,
Monster, 2002



57 F. Cardoso Lima,
Monster, 2002



58 F. Cardoso Lima,
Monster, 2002

Como falsos de uma realidade já de si ficcional, estes monstros remetem-nos para o fantástico. Mais que belos ou feios, estes monstros pretendem ser extraordinários.

São monstros enquanto se referem ao outro lado das coisas, afastados de qualquer ordem. Trata-se do extraordinário.

E são tanto mais monstros quanto mais se distânciam da configuração presumível, provável, expectável. Estão afastados da conformidade da razão humana, além do real. Estes monstros não são, sequer, irreais: são ultra-reais na sua origem (porque se sediam no universo artístico), meta-reais depois de criados (porque remetem para o uni-

verso artístico): são a-reais. Assim, de outra forma ou de forma nenhuma (ou de qualquer forma), o universo apresentado pretende ser amoral.

§

O IRREAL⁹⁶, O SURREAL⁹⁷ E O META-REAL⁹⁸ ALÉM DO RASGO DE FONTANA (síntese de ELES)

O rasgo de Fontana abre a passagem para outros universos. O irreal de Carroll, o surreal de Kafka e o meta-real de Lynch. Nestes três casos existe, por um lado, a partilha de um mesmo lugar e, por outro lado, um diferente posicionamento nesse lugar. Os três partilham entre si o facto de acontecerem no espaço para além da fisicalidade do objecto artístico. No espaço devido à obra de arte. Os três divergem entre si pela amplitude das possibilidades, pela capacidade de abandono do modelo físico, material.

O irreal, o surreal e o meta-real são, qualquer um deles, o lugar do artista, um lugar outro que não o lugar da realidade.

O irreal, o surreal e o meta-real são, todos eles, diferentes ateliers, diferentes territórios de criação artística.

96 Que diz respeito à irrealidade, à não-realidade. "(...) o irreal será o inexistente. De uma maneira geral, diz-se que é irreal o que é ilusório, negativo, incapaz de ser conhecido" G. Ribeiro in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 11º volume, (Lisboa: Verbo, 1992), coluna 8;

"Que não é ou não parece real; que está fora da realidade; imaginário, fantástico, ilusório." in *Dicionário de Moraes*, volume VI, (Lisboa: Editorial Conclunência, 1954), p. 12.

Entenda-se aqui "irreal" como recusa da codificação do real, dentro dos parâmetros da razão.

97 Que diz respeito ao sobre-real, ao não-real: "1- Que denota estranheza, transgressão da verdade sensível, da razão, ou que pertence ao domínio do sonho, da imaginação, do absurdo. 3- O que resulta da interpretação da realidade à luz do sonho e dos processos psíquicos do inconsciente." in *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, tomo III, (Lisboa: Temas e Debates, 2003), p. 3425;

Que diz respeito ao Surrealismo (Sobrerrealismo): "[o Sobrerrealismo trata] o mundo exterior, decompondo-o e reaproveitando os elementos obtidos não segundo a lógica corrente, nem em obediência às convenções tradicionais, mas em plena liberdade, fundamentada na recusa à reflexão e capaz de 'suscitar a irrupção na vida do irracional, fora de qualquer sistematização e de qualquer codificação' (M. Brion)." Ed. de Jesus in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 17º volume, (Lisboa: Verbo, 1992), coluna 381.

Entenda-se aqui "surreal" como outra codificação do real, fora dos parâmetros da razão.

98 O prefixo "meta" na sua dupla significação: enquanto 'mudança' e enquanto 'reflexão que se centra sobre si mesma'. Assim, meta-realidade como outra (nem irreal, nem surreal) realidade. Que não reage a... (sendo o oposto de, o discordante). Que não se sedia em... (sendo o sucedâneo de, o discrepante). Meta-realidade como uma diferente (nem discordante, nem discrepante) realidade. Como uma dissemelhante realidade centrada em si mesma, sem exterior e sem interior.

Entenda-se aqui "meta-real" como o real não codificado (ou codificado individualmente: tantas realidades quantos indivíduos). Para o caso, meta-real como espaço criativo.

Carroll, já noutro universo, constrói com Alice um modelo que contém em si um reflexo da imagem do real. Transporta para o irreal a dicotomia verdadeiro/falso, bem/mal. Conquista as possibilidades do irreal e usa-as como negação, como reacção ao real.

Kafka, no universo da toca, tem como seu material de trabalho a esfera do uno, do eu, fora do âmbito do outro. Nesse lugar surreal Kafka trata o exterior como uma entidade abstracta que serve para afirmar a construção do eu. Nessa sua construção, Kafka age perante si reagindo perante o outro. Kafka constrói-se de forma precária porque mantém uma relação com o exterior, com o outro.

Lynch, no universo do “Red Room”, constrói um território sem dentro nem fora, para além da ideia de limite. É a materialização do meta-real, é a materialização da grande abstracção, do não material, do não real, do ultra-real. D. Lynch desiste da possibilidade do outro e da possibilidade do eu reclamando o todo, o princípio, a essência, o informe, o vazio.

Nem irreal, nem surreal, ao criar um território de renúncia do real, Lynch está a trabalhar no território do tudo, abrindo portas para o nada enquanto grande exercício de liberdade.

O *final cut* por si reivindicado para o cineasta, para o criador, é a liberdade para além da coisa. A liberdade para o a-real, para o a-moral.

3

3 ELE (o atelier e a obra)

A Obra	85
Esses (ela, eles, ele, eu e o outro) texto de autor	87
O Atelier (síntese de ELE e CONCLUSÃO)	93

A OBRA

Depois do trabalho “The Artist’s Place” (fig. 1, 59), encarado como declaração dos campos de interesse para este estudo, “The Artist’s Studio” parece ser o único título possível para o trabalho a apresentar enquanto reflexão final sobre a interrogação: o atelier, que lugar é esse onde tudo se passa?



59 F. Cardoso Lima, *The Artist’s Place* (pormenor), 2006

Se “The Artist’s Place” pode ser encarado como a questão, então “The Artist’s Studio” pode ser encarado como a resposta. À questão: Qual lugar? O atelier! À questão: Qual atelier? Este atelier:



60 F. Cardoso Lima, *The Artist's Studio*, 2007

ESSES (ela, eles, ele, eu e o outro)

O seguinte texto resulta de uma necessidade de carácter pessoal sentida na parte final deste percurso investigativo. Essencialmente, trata-se de um exercício de opinião, e nesse sentido contém a possibilidade de, eventualmente, transpor os limites do sustentado, justificado, fundamentado e referenciado, para lá das fronteiras do estritamente lógico, racional e coerente, abrindo um rasgo para uma outra voz, a voz do autor (em anexo, também Nuno Barros apresenta uma outra leitura pessoal quer à obra “The Artist’s Studio” (fig. 60) quer ao próprio percurso artístico do autor).

Trata-se de uma necessidade relativa à própria pessoa, própria de quem vê perto a última página, e, fazendo com ela contraponto, num *flashback*/compilação/síntese, num último fôlego, elenca um conjunto de tópicos/argumentos: o atelier, o outro, a construção e o edifício, a casa a chave e a porta, a ilha, o quarto, o território, o diálogo e o monólogo, o artista.

O atelier

“The Artist’s Studio” (fig. 60) constitui-se como uma obra sobre o lugar do artista (ver “The Artist’s Place” - fig. 1, 59). Esse lugar tido como objecto desta investigação é aqui afirmado como o atelier e é sobre ele que recai a reflexão, é ele que se constitui o quadro de estudo. Interessa agora destacar o trabalho “The Artist’s Studio” (fig. 60) desse lugar primeiro de reflexão, afastá-lo do seu meio primeiro, retirá-lo do eu e trazê-lo para o outro. É esse outro olhar, ou esse olhar do outro, que agora se propõem.

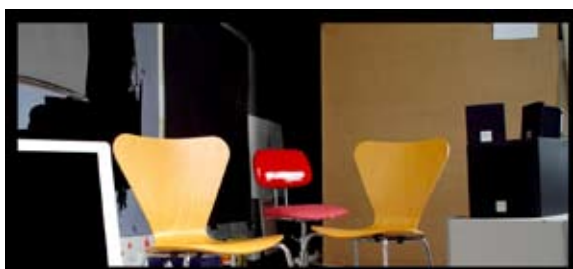
O outro



61 F. Cardoso lima, *Os Gémeos*, 2005



62 F. Cardoso lima, *Os Gémeos*, 2005



63 F. Cardoso lima, *O Gémeo*, 2005



64 F. Cardoso lima, *The Master Piece*, 2005

Abandonadas as quatro paredes físicas do atelier onde, até ao último momento, o trabalho conteve em si todas as possibilidades de ser, interessa agora transportar o objecto para o espaço exterior, e circundar a obra por um conjunto de outras possibilidades. As possibilidades do outro.

Interessa agora a diferença entre a figura 61 (o atelier ocupado por eles, pelos gémeos) e a figura 62 (o atelier vago para eles, para os gémeos). Interessa agora a figura 63 (o atelier vago para ele, para o gémeo, para todo o outro). Terminado o processo de criação por parte do artista, noutra esfera que não a do criador, o objecto é criatura, é coisa criada (fig. 64):

Na sua fisicalidade, sem possibilidades de ser diferente.

Na sua metafisicalidade, com possibilidades de ser outro, enquanto é outro aquele que o lê.

A construção e o edifício

Como em Helena Almeida, também aqui parece haver a esperança de que algo exista para além da fisicalidade do objecto. Também aqui, parece a procura do artista tratar da metafisicalidade, tratar de algo para além do plano visível.

“Too Young To Die” (Porto, 2001 e Leiria, 2004) e “I Am Here” (Porto, 2005) são títulos de três exposições individuais que podem, todos, formar um outro título, um grande título, contendo uma outra leitura, ou uma leitura complementar aos objectos nelas

expostos. A leitura de um texto que não está escrito na tela. Existe uma/alguma grande história a ser contada? Existe um/algum grande edifício a ser construído pelo artista?

No percurso, pelo processo, algo está a ser construído.

Será o atelier a grande construção?

Parece, como parece em Helena Almeida, ser o atelier a grande construção.

A casa, a chave e a porta



65 H. Almeida,
A Casa, 1979



66 H. Almeida,
Eu Estou Aqui, 2005

Serão estas manchas duas portas? Será a mancha azul uma porta para uma casa, para o corpo da artista como a sua casa, a sua grande construção? Será a mancha vermelha uma porta para um atelier, para a artista como o seu atelier, a sua grande construção? Ou serão estas manchas a mesma porta? Será esta porta como a porta de Alice (fig. 39) que, enquanto porta, é simultaneamente chave?

A ilha

Tal como H. Almeida, a construção de Cardoso Lima pode ser a ilha kafkiana no duplo sentido de, por um lado, se destacar do exterior e, por outro, se unir internamente. Mas é justamente por existir um duplo sentido dentro/fora (eu/outro) que a ilha, essa, mais se identifica com o território lynchiano.

O quarto

O território construído pelo artista em "The Artist's Studio" parece, assim, estar ao lado do quarto vermelho de D. Lynch. É aí que F. Cardoso Lima constrói o seu próprio quarto. Micro-realidade sua para a sua micro-liberdade, afinal, toda a liberdade.

Enquanto artista, o seu quarto (que pode também ser a sua ilha ou a sua casa ou

o seu edifício) só pode estar dentro do atelier. Fora do atelier, no outro espaço, qualquer uma destas construções passam a ser a construção do outro, exterior a si.

E aquilo que parece ser extraordinário é o momento primeiro, é a construção desse lugar antes do artista o abandonar, é a ocupação desse território antes dele ficar vago para o outro. Porque existe um momento em que o artista abandona o edifício, porque existe um momento em que a ilha fica deserta, porque existe um momento em que o quarto está vazio. Porque existe um momento em que o artista vaga a obra. É este o momento do outro.

O território

Em “The Artist’s Place”, este outro observador é rapidamente colocado em cena. O personagem representado como artista/autor transforma-se em espectador/observador. O espaço antes pertencente ao artista, até ao justo momento em que o trabalho se afasta do atelier, é o espaço do espectador, no momento em que a obra é apresentada. E trocando as personagens o espaço mantém-se.

O eu criador e o outro espectador: esses, estão no mesmo espaço. E parece ser o que aqui interessa: o território para o qual a obra parece remeter. Que espaço? Que Lugar? Que território?

O diálogo e o monólogo

Helena Almeida em “Voar” (fig. 67), em “Seduzir” (fig. 68) ou em “Eu Estou Aqui” (fig. 69):



67 H. Almeida,
Voar (pormenor), 2001



68 H. Almeida,
Seduzir, 2002



69 H. Almeida,
Eu Estou Aqui, 2005

é sempre uma mesma mão direita que segura um mesmo vestido preto.

Cardoso Lima no conjunto de textos usados desde 2002 na composição das obras:

**HELLO DOCTOR
I AM HERE**

70 F. Cardoso Lima,
She Lives (pormenor), 2003

**CAN YOU SEE ME
DOCTOR**

71 F. Cardoso Lima,
She Lives (pormenor), 2002

**NO ONE
SEES ME**

72 F. Cardoso Lima, *The Man
(In The Bag With The Book)*
(pormenor), 2004

I AM HERE

73 F. Cardoso Lima,
The Woman (And The Chair),
(pormenor), 2005

é sempre o mesmo diálogo que parece rapidamente transformar-se sempre no mesmo monólogo. E o texto apresentado pelo personagem locutor não se dirige a um interlocutor. O único interlocutor possível é o próprio locutor. Do eu para mim e do outro para ele. Cenários de uma só fala, de uma só voz. O ‘Doctor’ apresentado nos textos parece não ser

mais que o pretexto. Estas são cenas de uma só personagem, de um só criador. Estas são cenas em que só fala um actor. É uma voz vinda de si próprio e dirigida a si mesmo.

O artista

Nestas obras falta alguém, ou convoca-se o espectador para ocupar o lugar vago do outro, para ser o outro -papel que de resto é seu. Convida-se o espectador para ser o único, para entrar, ou, usando a metáfora de Fontana, pede-se ao espectador o rasgo para ultrapassar a película plástica e, já além físico, entrar nesse território do pictórico: do diálogo ao monólogo.



74 F. Cardoso Lima, *My House* (políptico), 2002

F. Cardoso Lima trata da construção do território do eu, ocupado por si no atelier, e trata da construção do território para o outro, vago para o outro fora do atelier. Também aqui o assunto é um só. Trata-se do universo do artista, ou melhor, trata-se dele próprio. E, agora mais que nunca, parece sempre ter-se tratado do mesmo assunto. O mesmo espaço, o mesmo lugar, o mesmo território.

Ou esta obra é sobre todo o artista. Ou esta obra é sobre todo o atelier.

O ATELIER (síntese de ELE e CONCLUSÃO)

Como na série “Eu Estou Aqui” (fig. 2, 69) de Helena Almeida: nem artista nem atelier, nada (ou tudo) enquanto objecto artístico:



75 H. Almeida,
Eu Estou Aqui, 2005



76 H. Almeida,
Eu Estou Aqui, 2005



77 H. Almeida,
Eu Estou Aqui, 2005

Como no “Red Room” (fig. 55, 78) de David Lynch: o atelier amoral, livre, tudo (ou nada) enquanto objecto artístico:



78 D. Lynch, *Twin Peaks - Fire Walk With Me* (fotograma), 1992

Ou todo o atelier é todo o objecto artístico. Ou todo o objecto artístico é todo o artista.

Depois de “Eu Estou Aqui” (fig. 2) e depois da análise do percurso artístico de H.

Almeida (e da sua divisão em três diferentes momentos); depois do rasgo de Fontana (enquanto corte secreto entre dois territórios); depois de três hipóteses para três universos (no território metafísico do objecto artístico); depois de uma hipótese ("The Artist's Studio", fig. 60) para o atelier do artista; volta-se ao início.

Agora, expõe-se o lado de lá da superfície pictórica, além da fisicalidade do objecto artístico, território metafísico, lugar onde o criador exerce a possibilidade de ultrapassar os limites da realidade, a possibilidade de construção de outras realidades, de novos edifícios, que se constituem como a grande realização, como o acontecimento. E nesse universo, reclama-se o atelier não vinculado com o outro, comprometido com o artista, como espaço amoral.

E enquanto lugar amoral, vazio, é simultaneamente, e por isso mesmo, território para todas as possibilidades. Livre para o exercício da liberdade.

É esta a importância deste estudo na obra e no percurso criativo do autor. A afirmação do atelier como o lugar do artista e a conquista da amoralidade como condição necessária para a criação.

Por fim, existem também um conjunto de questões levantadas ao longo deste estudo e não respondidas neste texto.

Por exemplo, sobre o trabalho de H. Almeida: será o atelier um espaço para a irracionalidade, para incongruências, contradições, não nexos? será o atelier o lugar da criação, na esfera do divino, do extraordinário, do domínio da coisa, não explicável, não tangível? o que procurava quando, em pequena, espreitava atrás dos quadros? a mesma procura que faz avançar no seu percurso criativo hoje?

Ou, por exemplo, sobre o percurso criativo do autor: existe uma/alguma grande história a ser contada? existe um/algum grande edifício a ser construído pelo artista? será o atelier a grande construção?

Ou ainda: existe um corte secreto nos objectos artísticos?

São inquietações que podem ser entendidas como fragilidades deste documento ainda assim com espessura e densidade suficientes para se converterem em hipóteses para continuidade do estudo. São questões que no seu conjunto apresentam um leque de interesses. São interrogações que rasgam, também elas, aberturas para outros percursos investigativos.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- Argán, Giulio Carlo e Oliva, Achille Bonito, "El arte moderno. El arte hacia el 2000", Akal, Madrid, 1992.
- Barthes, Roland, "Ensaio críticos", Edições 70, Lisboa, 1977.
- Carlos, Isabel, "Helena Almeida", Editorial Caminho, Lisboa, 2005.
- Carvalho, Eduardo J., "Metodologia do Trabalho Científico", Escolar Editora, Lisboa, 2002.
- Carroll, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson), "Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho", Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2007.
- Danto, Arthur C., "Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective", Noonday, New York, 1992.
- Eco, Umberto, "Obra Aberta", Difel, Lisboa, 1989.
- Eco, Umberto, "La defenición del arte", Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Edwards, Steve, ed., "Art and its Histories: A Reader", The Open University, Yale University, New Haven and London in association with The Open University, 1998.
- Foster, Hal, "The Anti-Aesthetic", Bay Press, Seattle, 1983.
- Foster, Hal, "El Retorno de lo Real, La vanguardia a finales de siglo", Akal, Madrid, 2001.
- Gil, José, "Sem Título - Escritos sobre Arte e Artistas", Relógio d'Água, Lisboa, 2005.
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting", Artigo, 1960.
- Guasch, Anna Maria, "Los Manifestos del Arte Posmoderno", Akal, Madrid, 2000.
- Guasch, Anna Maria, "El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural", Alianza, Madrid, 2001.
- Harrison, Charles e Paul Wood ed. "Art in theory, 1900-2000 an anthology of changing ideas" Blackwell, Oxford, 2003.
- Heidegger, Martin, "A origem da obra de arte" edições 70, Lisboa, 1992.
- Kafka, Franz, "O Covil", Publicações Europa-América, 2ª edição, Lisboa, 1990.
- Krauss, Rosalind, "The originality of the avant-garde and other modernist myths", MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- Laurel, Brenda, "Design Research - Methods and perspectives", Massachusetts Institute of Technology, Massachusutts, 2003.
- Lechte, John, "Fifty Key Contemporary Thinkers From Structuralism to Postmodernity", Routledge, Londres, 1994.
- Lippard, Lucy R., "Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", Praeger, New York, 1973.

- Lynch, David, "Catching the Big Fish-Meditation, Consciousness and Creativity", Tarcher, New York, 2006, ISBN 9781585425402
- Lyotard, Jean-François, "A Condição Pós-Moderna", Grávida, 1989.
- Melo, Alexandre, "Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista", Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999.
- Melo, Alexandre, "O que é Arte", Quimera editores, Lisboa, 2001.
- Richter, Hans, "Dada art and anti-art, 1967", Thames and Hudson, London, 1997.
- Ruhrberg, Karl ed., "Arte do século XX" Taschen, Colonia, 1999.
- Sandler, Irving, "Art of the post-modern era: from the late 1960's to the early 1990's", Icon, Westview, Colorado, 1998.
- Sureda, Juan; Guasch, Anna Maria, "La Trama de lo Moderno", Akal, Madrid, 1993.
- Vettesse, Angela, "Invertir en Arte", Pirâmide, Madrid, 2002.

Dissertações e Publicações Académicas

- Barros, Nuno, "Sei exactamente o que faço e no entanto faço-o: arte programática, subjectividade e estratégias de desautorização no processo criativo", Mestrado - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2006.
- Lima, Francisco Cardoso e R.osaOliveira, "O Lugar da Criação", 4º SopCom-Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005
- Pimentel, Joana Nieto, "Los Cambios Sufridos en la Escultura del Siglo xx - El Lenguaje, el Cuerpo, el Espacio y el Tiempo, ante Nuevos Abordajes", Doutoramento - Departamento de Escultura - Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Dicionários e Enciclopédias

- "Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa", Lisboa, Temas e Debates, 2003.
- "Dicionário de Moraes", Lisboa, Editorial Concluência, 1954.
- "Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura", Lisboa, Verbo, 1992.

Catálogos de Exposições

- "Helena Almeida", Módulo-Centro Difusor de Arte, Lisboa, 1978.
- "Helena Almeida", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.
- "Helena Almeida", Milão, Electa, 1998.
- "Helena Almeida", Centro Galego Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2000.
- "Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo", Fundação de Serralves, Porto, 1995.
- "Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004.

- “inTUS Helena Almeida”, Livraria Civilização Editora, Lisboa, 2005.
- “Retrato da Artista em Pleno Voo”, Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2001.

Revistas

- “Artes & Leilões”, nº 37, Lisboa, Fevereiro de 1996.
- “Colóquio Artes”, nº 31, Lisboa, Fevereiro de 1977.

DVDs

- Ascensão, Joana, “Pintura Habitada”, documentário, 2006.
- Faria, Óscar, “A Segunda Casa”, documentário, 2005.
- Lynch, David, “Twin Peaks - Os Últimos Sete Dias de Laura Palmer”, filme-1992, 2005.

Páginas Web

<http://www.iartes.pt/bienalveneza2005/e_helena_almeida.htm> @ 11.11.2006
 <<http://www.omnigroup.com/applications/omnigraffle/>> @ 27.2.2006.
 <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=411&sec=&secn=>>
 @ 8.6.2006
 <<http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa2.html>> @ 31.10.2006
 < <http://ua.clinik.net/pia/press/index.html>> @ 24.1.2007
 <<http://www.thecityofabsurdity.com/papers/detective.html>> @ 23.6.2007

§

LISTA DE IMAGENS

- 1** Francisco Cardoso Lima, The Artist's Place,
2006, acrílico s/ tela, 120x960cm
- 2** Helena Almeida, Eu Estou Aqui, 2005, fotografia p/b, 125x145cm
- 3** Helena Almeida, Retrato de Família, 1979, fotografia p/b, 65,5x79,5cm
- 4** Helena Almeida, Estudo para Dois Espaços, 1977,
duas fotografias p/b, 32,5x32,5cm cada
- 5** Helena Almeida, Negro Agudo, 1981, quatro fotografias p/b, 53x64cm cada
- 6** Helena Almeida, Rodapé, 1999, fotografia p/b, 89x129,7cm
- 7** Helena Almeida, Desenho Habitado, 1975,
três fotografias p/b (c/ desenho e colagem de fio de crina), 43x63cm cada

- 8** Helena Almeida, Desenho Habitado, 1975,
fotografia p/b (c/ desenho e colagem de fio de crina), 62x73cm
- 9** Helena Almeida, Espaço Espesso, 1982, fotografia p/b s/tela, 285x131cm
- 10** Helena Almeida, Dentro de Mim, 1998,
três fotografias p/b (c/ tinta acrílica azul), 70x100cm cada
- 11** Helena Almeida, Sem Título, 1995, sete fotografias p/b, 131,5x185cm cada
- 12** Helena Almeida, Voar, 2001,
quatro fotografias em tons de azul, 130,5x185,5cm cada
- 13** Helena Almeida, Saida Negra, 1995, cinco fotografias p/b, 71x48cm cada
- 14** Helena Almeida, Estudo Para Um Enriquecimento Interior, 1977-78,
seis fotografias p/b (c/ tinta acrílica azul), 51,5x39,5cm cada
- 15** Helena Almeida, Sem Título, 1994-95,
vinte fotografias p/b (c/ tinta acrílica vermelha), 220x110cm
- 16** Helena Almeida, Seduzir, 2002, fotografia p/b (c/ tinta acrílica vermelha), 120x83cm
- 17** Helena Almeida, Sem Título, 2003, duas fotografias p/b, 129,5x134,5cm cada
- 18** Helena Almeida, Tela Rosa para Vestir, 1969, fotografia p/b, 81,6x71,6cm
- 19** Helena Almeida, Tela Habitada, 1976, fotografia p/b, 202,5x127,5cm
- 20** Helena Almeida, Pintura Habitada, 1975,
três fotografias p/b (c/ tinta acrílica azul), 50x60cm cada
- 21** Helena Almeida, Ponto de Fuga, 1982, fotografia p/b, 214,5x130,5cm
- 22** Helena Almeida, Dentro de Mim, 2000, fotografia p/b, 103x72cm
- 23** Helena Almeida, Dentro de Mim, 2000, fotografia p/b, 103x82,6cm
- 24** Helena Almeida, Sem Título, 2003, duas fotografias p/b, 129,5x134,5cm cada
- 25** Helena Almeida, Sem Título, 1969, acrílico s/ tela, 130x97cm
- 26** Helena Almeida, Sem Título, 1968, acrílico s/ tela e madeira, 130x97cm
- 27** Helena Almeida, A Casa, 1982, fotografia p/b, 259x130,8cm
- 28** Helena Almeida, O Perdão, 1993, fotografia p/b (c/ tinta acrílica branca), 80x64cm
- 29** Helena Almeida, Dentro de Mim, 1998,
três fotografias p/b (c/ tinta acrílica azul), 70x100cm cada
- 30** Helena Almeida, Dentro de Mim, 1998, três fotografias p/b, 95x74cm cada
- 31** Helena Almeida, A Experiência do Lugar II (fotograma), 2004
- 32** Helena Almeida, Pintura Habitada, 1976,
sete fotografias p/b (c/ tinta acrílica azul), 46x40cm cada
- 33** Lucio Fontana, Concetto Spaziale - Attesa, 1964-65, têmpera s/ tela, 146x114,5cm
- 34** Helena Almeida, Sente-me, 1979,
quatro fotografias p/b (c/ tinta acrílica azul), 62,5x54cm cada
- 35** Helena Almeida, Corte Secreto, 1981, fotografia p/b s/ tela, 300x128cm

- 36** Helena Almeida, Ouve-me (fotograma), 1979-80
- 37** Helena Almeida, Dias Quasi Tranquilos, 1983, fotografia p/b, 80x62cm
- 38** Francisco Cardoso Lima e T. Restivo, À Tua Frente (vista geral da instalação), 2006
- 39** John Tenniel, (ilustração para "Alice no País das Maravilhas", L. Carroll, 1865), 1866
- 40** Francisco Cardoso Lima, Her Brain, 2002,
acrílico s/ tela, 200x960cm (8x 200x120cm)
- 41** Francisco Cardoso Lima, The Hole, 2004, acrílico s/ tela, 80x80cm
- 42** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2004, acrílico s/ tela, 80x80cm
- 43** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2004, acrílico s/ tela, 80x80cm
- 44** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2004, acrílico s/ tela, 80x80cm
- 45** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2004, acrílico s/ tela, 80x80cm
- 46-52** David Lynch, Twin Peaks - Fire Walk With Me (fotogramas), 1992
- 53-54** David Lynch, Twin Peaks - Fire Walk With Me (fotogramas), 1992
- 56** Francisco Cardoso Lima, Monster, 2002, acrílico s/ tela, 40x40cm
- 57** Francisco Cardoso Lima, Monster, 2002, acrílico s/ tela, 40x40cm
- 58** Francisco Cardoso Lima, Monster, 2002, acrílico s/ tela, 40x40cm
- 59** Francisco Cardoso Lima, The Artist's Place, 2006, acrílico s/ tela, 120x960cm
- 60** Francisco Cardoso Lima, The Artist's Studio, 2007, acrílico s/ tela, 280x120cm
- 61** Francisco Cardoso lima, Os Gémeos, 2005, fotografia p/b, 140x280cm
- 62** Francisco Cardoso lima, Os Gémeos, 2005,
fotografia p/b, 20x30cm (prova de autor)
- 63** Francisco Cardoso lima, O Gémeo, 2005, fotografia cor, 140x280cm
- 64** Francisco Cardoso lima, The Master Piece, 2005,
fotografia cor, 20x30 (prova de autor)
- 65** Helena Almeida, A Casa, 1979, fotografia p/b (c/ tinta acrílica azul), 73x92cm
- 66** Helena Almeida, Eu Estou Aqui, 2005,
fotografia p/b (c/ tinta acrílica vermelha), 125x100cm
- 67** Helena Almeida, Voar, 2001, duas fotografias em tons de azul, 204,5x104,5cm cada
- 68** Helena Almeida, Seduzir, 2002,
fotografia p/b (c/ tinta acrílica vermelha), 199,5x129,5cm
- 69** Helena Almeida, Eu Estou Aqui, 2005 195x90cm
- 70** Francisco Cardoso Lima, She Lives, 2003, acrílico s/ tela, 160x120cm
- 71** Francisco Cardoso Lima, She Lives, 2002, acrílico s/ tela, 160x120cm
- 72** Francisco Cardoso Lima, The Man (In The Bag With The Book),
2004, acrílico s/ papel, 240x140cm
- 73** Francisco Cardoso Lima, The Woman (And The Chair),
2005, acrílico s/ tela, 160x120cm

- 74** Francisco Cardoso Lima, My House, 2002, acrílico s/ tela, 80x120cm
75 Helena Almeida, Eu Estou Aqui, 2005, fotografia p/b, 125x90cm
76 Helena Almeida, Eu Estou Aqui, 2005, fotografia p/b, 125x90cm
77 Helena Almeida, Eu Estou Aqui, 2005, fotografia p/b, 125x90cm
78 David Lynch, Twin Peaks - Fire Walk With Me (fotograma), 1992

§

O ATELIER ENQUANTO LUGAR E PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Dissertação de Mestrado **Francisco Cardoso Lima**



2007

Universidade de Aveiro

DECA | ua

Departamento de Comunicação e Arte

Mestrado em Criação Artística Contemporânea

Orientador de Mestrado **Professor Doutor João Mota**

Disponível para download (formato PDF) em <<http://ua.clinik.net/dissertacao/>> @ 21.7.2007

ANEXO

THIS IS MY STUDIO (ou o atelier como lugar de criação) por Nuno Barros⁹⁹



A1 F. Cardoso Lima, *The artist's Studio*
(inacabado), 2007

⁹⁹ Artista plástico e Mestre com dissertação de mestrado em Arte e Comunicação: *Sei exactamente o que faço e no entanto faço-o : arte programática, subjectividade e estratégias de desautorização no processo criativo*, (Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2006).

Nesta pintura de Francisco Cardoso Lima (FCL) (fig. A1) podemos admirar um auto-retrato do artista que se apresenta frontalmente inserido num espaço ambíguo, um espaço povoado de pintura e de linguagens que nos são estranhas, um espaço do artista, o atelier do artista.

Nesta pintura vemos o artista no seu atelier. Não um qualquer atelier, não o atelier onde FCL pinta, mas o atelier que FCL apresenta como o seu.

A reflexão que FCL aqui nos apresenta, resulta da relação particular que o artista desenvolve com um espaço de arte, um espaço que não é físico, um espaço de possibilidade infinita, um espaço de potência.

Mas se isto é tudo aquilo que se pode ver, nem sempre foi assim. Tive o privilégio de conhecer os estudos para esta obra onde o artista apresentava na sua t-shirt o Touro Osborne¹⁰⁰, património cultural e artístico espanhol¹⁰¹.



A2 F. Cardoso Lima, *Untitled*, 2007

O Touro de Osborne surge no atelier de FCL numa t-shirt que o artista usa fre-



100 **OSBORNE** Empresa ligada ao comércio de bebidas fundada nos finais do século XVIII por Thomas Osborne Mann, cujo símbolo é constituído pela silhueta de um touro: <<http://www.osborne.es/toro/home.cfm?previo1=historia>> @ 21.6.2007.

101 Em Dezembro de 1997, as mais de 90 silhuetas do Touro de Osborne espanhadas por Espanha foram declaradas pelo Supremo Tribunal Espanhol património cultural e artístico: “[a silhueta do Touro de Osborne] superou o seu sentido publicitário inicial e integrou-se na paisagem devendo assim prevalecer, como causa que justifica a sua conservação, o interesse estético ou cultural, que o colectivo lhe atribuiu.” in <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/23/comunicacion/1169557115.html>> @ 21.6.2007 (tradução livre de Nuno Barros)

“ha superado su inicial sentido publicitario y se ha integrado en el paisaje y debe prevalecer, como causa que justifica su conservación, el interés estético o cultural, que la colectividad le ha atribuido”

quentemente nesse espaço de trabalho e, nesses estudos, essa t-shirt surgia como um espaço-outro, uma linguagem-outra da pintura. Aí, o Touro de Osborne, como silhueta negra, enquadrando-se como possível elemento da linguagem estética de FCL, era um elemento de múltiplas leituras que variavam entre a dimensão política e social (um manifesto artístico comprometido com uma realidade cultural: a tourada), fazendo deste trabalho uma pintura de intervenção, uma arte contextualizada por uma realidade local, ibérica (não querendo eu analisar a eventual questão de um artista português se apresentar vestindo um símbolo do património cultural e artístico espanhol) e a dimensão simbólica de um antigo ícone pagão que representa a virilidade, a força criadora, a potência da natureza, conceitos tão caros à arte, transportando o conteúdo deste trabalho para o domínio da filosofia e da antropologia, talvez.

O uso de uma t-shirt como veículo de um tal símbolo, capaz destes (e de outros) conteúdos, insere-se numa estratégia de utilização de elementos da linguagem Pop, uma estratégia que é (parece ser) recorrente na obra de FCL e que um observador menos atento poderia confundir com a utilização da estética Pop de um modo assumido (como um fim). De facto, a utilização descomprometida de uma t-shirt como bandeira irresponsável de uma causa assemelha-se a um recurso da estética Pop, permitindo a afirmação categórica de qualquer slogan, por mais drástico ou radical que seja, mantendo-se sempre uma atitude frívola e banal, despreocupada, feliz.

Mas esta construção de múltiplos planos de leitura, eventualmente divergentes, tão de acordo com o pensamento pós-moderno actual, não cabe nesta obra. Quaisquer destas interpretações surgiram, nesta obra, como referente a uma realidade exterior ao atelier, ao espaço de criação íntimo do autor e, portanto, como um compromisso com uma realidade narrativa moral.

Contudo, FCL pretende neste trabalho afirmar precisamente a necessidade da liberdade, do desprendimento no acto criativo. FCL procura nesta construção um trabalho depurado, redutor. E a anulação da multiplicidade de diferentes dimensões ou possibilidades de interpretação num nivelamento assumido surge como a afirmação dessa depuração.

Esta percepção retira, como com um salto, de repente, o trabalho de FCL de uma estética Pop e associa-o ao desejo de uma arte pura, não contaminada, lembrando as tentativas de definição da arte moderna tentadas por Greenberg e Reinhardt que excluía a arte da vida, da realidade, expurgando-a de qualquer função de entretenimento.

A única utilização possível daquele touro seria aquela que permitiria ao artista afirmar a sua liberdade de ser incoerente, reger-se por princípios diferentes dos da lógica (razão). No espaço da arte, no espaço do atelier, não há lugar para a moralidade, para o

social, assim, a arte funde-se com essa incerteza de princípios, constantemente ultrapassados, violados. No atelier substitui-se o indivíduo, com a sua história, a sua moralidade, pelo artista.

Num acto soberano, autoritário, FCL afirma a intransigência, a liberdade de dispensar a incongruência (o artístico?) e confronta-me, enquanto observador, com a anulação da silhueta do touro. A t-shirt emudece surgindo ela própria como uma outra silhueta. A silhueta do touro, um símbolo pleno de significados e conotações que ocupava o espaço-outro criado por FCL na sua pintura é anulada, e o autor surge com o poder de suprimir a incongruência que contextualiza o humano, transportando a criação, o acto artístico, para uma realização divina, transcendente.

É, então, por uma vontade de depuração que FCL nos apresenta esta tela de síntese, vazia de interpretações múltiplas, retratando o fenómeno artístico de um modo directo através dos seus intervenientes: o artista e o seu atelier, ambos identificados como um espaço de arte numa reflexão sobre a evolução do seu processo artístico. Uma reflexão de como FCL experimenta e pensa a arte – *This Is My Studio*.

As várias dimensões que compõem o desenvolvimento do percurso artístico de FCL podem ser reconhecidas na análise formal que faço desta pintura.

Ao longo do seu percurso, FCL parece ter definido a sua linguagem estética em três diferentes dimensões.



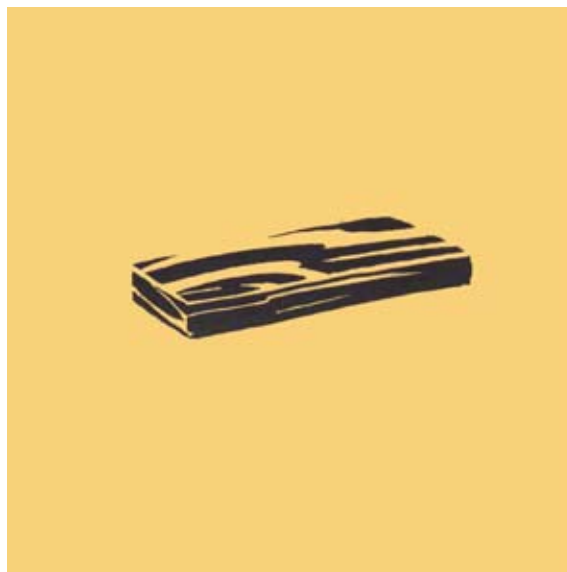
A3 F. Cardoso Lima, *Untitled*, 2004

A dimensão verbal que explora a palavra e o grafema, como gerador de um duplo sentido – verbal e visual, onde se confronta o observador com pequenas frases ou palavras de tom afirmativo, claro, mas que se referem a um contexto que falta construir, indícios para uma narrativa incompleta.



A4 F. Cardoso Lima, *The Woman With The Bag
(And The Cock And The Mirror)*, 2004

A dimensão simbólica, onde objectos, personagens e animais, normalmente desenhados através da sua silhueta ou linha de contorno, concorrem na construção de uma narrativa que, apesar do seu aspecto provocativamente evidente e directo, acaba por se reconhecer como vaga e indefinida.



A5 F. Cardoso Lima, *Untitled*, 2005

A dimensão plástica onde se reconhece o carácter mais lúdico e inocente na exploração dos materiais que abandona qualquer lógica de justificação.

Estas mesmas dimensões estão também presentes neste trabalho de síntese:

A falsa linguagem Pop, directa e provocadora, aliciadora da atenção do observador, encontra suporte na frase "My Studio" e no tratamento linear da personagem que compõe esta situação sem narrativa.



A6 F. Cardoso Lima, *Monster*, 2002



A7 F. Cardoso Lima, *Monster*, 2002



A8 F. Cardoso Lima, *Monster*, 2002

A dimensão plástica aparece referida na representação de um "Monster" (ver fig. 56-58) e no tratamento da t-shirt preta que o artista agora veste.

A dimensão simbólica é aquela que encerra em si a decodificação do conteúdo deste trabalho. Ela surge na interligação entre os dois intervenientes do fenómeno artístico: o artista e o seu atelier.

O artista surge como um símbolo de si próprio, significante e significado. Mas um (a unidade) indivíduo, um sujeito é-o sempre, e apenas, em confronto com um contexto, um universo que o cerca. FCL surge retratado, neste políptico, como uma entidade fechada em si própria, independente, mas inserido num atelier, num espaço de arte, cercado por uma pintura. E esse outro elemento deste políptico denuncia a falência do conceito do artista como conteúdo de si próprio.

A pequena porta, de localização inverosímil, é o segundo elemento simbólico desta pintura. Uma porta é uma passagem e esta, porque é pequena, inclui o impedimento da sua utilização por um qualquer. A porta está aberta, como franqueada, mas foi feita à medida, impondo assim uma despersonalização. O acesso que ela constitui é dirigido a uma outra realidade, uma realidade que não é física mas antes do domínio do sagrado, um espaço de inocência. Assim entendida, esta porta serve apenas ao artista garantindo-lhe acesso exclusivo ao seu atelier que se assume como um espaço de individualidade, separado de compromissos. Um espaço para o qual o artista não pode transportar consigo nada do mundo exterior, um espaço puro.

Essa outra realidade que a porta entreaberta deixa perceber é a mesma outra realidade que os escorridos invertidos da série “Monsters” evidenciam, irreais que são. Essa inversão apresenta-nos, então, a arte como o campo de todas as possibilidades, a liberdade absoluta do artista.

É esta mesma tese, a ideia de que estas duas entidades (artista e atelier) não existem independentes mas, ao contrário, concorrem para afirmar a arte como um acto livre que se reflecte na estrutura deste políptico. As várias telas que o compõem não são autónomas e resultam num conjunto mais rico de significado que a mera justaposição das suas partes.

Este políptico apresenta-nos não só a dialéctica da arte, mas também a sua resolução. Os intervenientes do fenómeno artístico, o artista e o atelier conjugados definem um outro lugar, o lugar onde a acção se produz, um campo de potência.

Tal como a arte, o atelier é por definição um acto livre, um acto puro, absoluto. *

§

* Este texto foi escrito depois de uma conversa entre Nuno Barros e Francisco Cardoso Lima. A conversa aconteceu no atelier de Cardoso Lima perante a obra “The Artist’s Studio” (F. Cardoso Lima, 2007) e respectivos estudos.

LISTA DE IMAGENS (do texto em anexo)

- A1** Francisco Cardoso Lima, The Artist's Studio (inacabado),
2007, acrílico s/ tela, 280x120cm
- A2** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2007, fotografia cor, 30x20cm (prova de autor)
- A3** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2004, acrílico s/ tela, 16x22cm
- A4** Francisco Cardoso Lima, The Woman With The Bag (And The Cock And The Mirror),
2004, acrílico s/ papel, 240x140cm
- A5** Francisco Cardoso Lima, Untitled, 2005, acrílico s/ papel, 40x40cm
- A6** Francisco Cardoso Lima, Monster, 2002, acrílico s/ tela, 40x40cm
- A7** Francisco Cardoso Lima, Monster, 2002, acrílico s/ tela, 40x40cm
- A8** Francisco Cardoso Lima, Monster, 2002, acrílico s/ tela, 40x40cm

